أحمد عبد المعطى حجازى

الحداثة .. لا ما بعدها !

نحن جميعا مشغولون بالحداثة وما بعد الحداثة . ليس فينا من يستطيع أن ينكر هذا . والدليل أننا جميعا نلهج بذكر زعماء الحداثة وما بعدها من أول دو سوسور وليفى شروس إلى ميشيل فوكو وجك دريدا وفرانسوا ليوتار .

ونحن نتسقط أخبار هؤلاء السادة ، ونتلهف على اقتناء ما يترجم من مؤلفاتهم ، ولو كانت الترجمة العربية أكثر إنغلاقا علينا من الأصل الذى لا نعرف من لغته القليل أو الكثير . ومع ذلك فنحن نقرأها ، ونصطنع الكتابة بأساليبها ، ونتباهى برُطنيَناها فنتحدث عن الإشكالية والخطاب ، وعن الرمز والبنية ، والدلالة وإعادة إنتاجها ، والتفكيك والتوليد ، والتناص والمثاقفة ، والثنائى والضُدِّى ، والتاريخ والتاريخانى .. إلخ .

بل إن المشكلة التى نواجهها لا تتمثل فى إنكارنا الاهتمام بهذه الأسماء وهذه الأفكار وهذه المصطلحات ، وإنما تتمثل على العكس فى ادعائنا الفهم وإنكارنا وجود أية عقبة تحول بيننا وبين ذلك . لما الكارثة العظمى فتتمثل فى ادعائنا الإنتساب لها والانتماء لثقافتها ، وهو خلق معهود فى الجماعات المهزومة وفى عصور الانحطاط .

ومن المؤكد أن أى مثقف غربى سوف يصدم صدمة عظيمة حين يقدر له أن يشهد مجلسا من مجالسنا ، لانه سوف يفاجأ أولاً بأننا نتحدث عن ثقافته هو لا عن ثقافتنا نحن ، وسوف يفاجأ فوق ذلك بأننا نتحدث عن ثقافته بثقة لا يعهدها فى نفسه أو حتى فى أساتذته المختصين .

هذا هو المشهد الذى لا نخرج منه أنفسنا ، والدليل هو هذا المحور الذى خصصناه لقضية الحداثة وما بعد الحداثة ، وخصصنا له فى هذا العدد مائة صفحة لا تشير فيها صفحة واحدة إلى أى مساهمة عربية فى هذه القضية المثارة .

ولا يظنَّن احد انى بهذه الملحوظة الأولى أشكك فى الحداثة كمبدأ أو أعارض الاتصال بها وترجمة ما يصدر عنها فى أفكار نظرية وأعمال إبداعية . وكيف يكون هذا موقفى والحداثة هى المناخ العام الذى نشأت فيه وخرجت منه أنا وجيلى كله ؟ بل إننى انتمى لجيل يعتبر الجيل الرابع أو الخامس فى أجيال الحداثة المصرية التى يتوهم البعض أنها بدأت قبل عشر سنوات أو عشرين ، والحقيقة أنها بدأت فى اللحظة التى أخذ فيها الشيخ حسن العطار يقول « إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » ، وأخذ فيها أعضاء مجلس شورى النواب الذين اجتمعوا فى القاهرة فى يناير سنة ١٨٧٩ يتحدثون عن « روح العصر الجديد » وذلك فى ردهم على خطاب العرش الذى ألقاه الخديو إسماعيل .

فإذا اعتبرنا هذه إرهاصات أو سميناها « حداثة أولية » كما يفعل الأوربيون حين يكتشفون فى أدب العصور السابقة عناصر تنتمى إلى العصور الحديثة — أقول إذا أهملنا هذه الموجة الأولى لأن العناصر الإحيائية غلبت عليها ، فليس هناك ما يبرر لنا إهمال الموجات التالية التى حملت جيل طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وإسماعيل مظهر ، ثم جيل زكى نجيب محمود ويحيى حقى ونجيب محفوظ ولويس عوض ومحمد مندور ، ثم جيل عبد الرحمن الشرقاوى ومحمود أمين العالم ويوسف إدريس وبدر الديب وفؤاد زكريا ، ثم جيل صلاح عبد الصبور وإدوار الخراط ونجيب سرور ومحمود دياب ومحمد عفيفى مطر .

هذه الأجيال إذا لم تكن قد جاءت من الحداثة فمن أين جاءت إذن ؟

وإذا كان المؤرخون الأوربيون ينسبون للحداثة أمثال فيون Villon الشاعر الفرنسى الذى عاش فى القرن الخامس عشر ، ودن Johon Done الشاعر الإنجليزى الذى عاش فى القرنين السادس والسابع عشر ، فكيف ننفى الحداثة عن المازنى وعبد الرحمن شكرى واحمد زكى ابى شادى وعلى احمد باكثير ؟ .

صحيح أن الحداثة كما أشرنا موجات ومراحل . وكما أن هناك حداثة أولية فهناك حداثة أو حداثات أكثر نضجا يختلف الأوربيون فى التاريخ لها ، فمنهم من يحصرها فى عام بالذات هو عام ١٩٢٢ الذى ظهرت فيه رواية « اوليس » لجيمس جويس وقصيدة « الأرض الخراب » لإليوت . ومنهم من يراها ممتدة فى عدة حركات أدبية بدأت بالرمزية وانتهت بالسوريالية . ومن هؤلاء المؤرخين من يجعل باريس عاصمة للحداثة ، ومنهم من يجعلها لندن ، ومنهم من يجعلها فيينا أو برلين — وليست العصبيات القومية بعيدة عن هذه المدن والتواريخ — حتى نصل إلى المرحلة الراهنة التى تعد ثمرة للحداثة ونقدا لها ، وهى التى يسمونها « ما بعد الحداثة » ، ويجعلون عاصمتها نيويورك أو الولايات المتحدة ، حيث ظهر عدد من مفكريها ونقادها كإيهاب حسن وإدوار سعيد ، وحيث يتوفر شرطها الجوهرى ، وهو المجتمع الذى تجاوز الصناعة ، فإذا كانت الحداثة هى ثقافة المجتمع الصناعى أى ثقافة المدينة الحديثة ، فما بعد الحداثة هى ثقافة ما بعد الصناعة ، ثقافة الحاسب الآلى والمصنع الذى يعمل بغير عمال ، أو هى ثقافة الرخاء والتخمة بالمعنى المادى والعقلى على السواء .

لقد ظهرت الحداثة الأوربية فى أعمال أدبية تدور كلها حول الحياة الاجتماعية والفردية فى المدن ، باريس فى

شعر بودلير وروايات بروست ، ولندن فى شعر إليوت ، ودبلن فى قصص چيمس چويس ، وكانت الانقلابات التى طرأت على المجتمع والفكر والسياسة والأخلاق هى موضوع هذه الأعمال التى قامت بمغامراتها فى عالم النفس واستمدت منه أساطيرها وخيالاتها المتجسدة والمجردة ، وضربت بالأشكال التقليدية والمنطق الموروث عرض الحائط ، معتمدة فى كل هذا على نظريات داروين وماركس ونيتشة واينشتين فى علوم الطبيعة والمجتمع والإنسان .

لكن التجربة — الغربية — اثبتت أن هذه العلوم أقل دقة مما كان يظن من قبل ، وأن الحقيقة فيها نسبية مخلوطة تتأثر بالسلطة والأفكار الموروثة وأحداث العصر ووجهات النظر الشخصية ، فلابد من مراجعتها مراجعة تعتمد قبل كل شىء على تحليل أدوات المعرفة ونقدها ، أو ما يسمونه الآن بالتفكيكية على اعتبار أن الحداثة تنظر فى المعرفة من حيث هى تركيب وبناء ، على حين تحاول ما بعد الحداثة تفكيك هذه الأبنية لتتأكد من سلامة عناصرها وخلوها من التزييف .

هكذا نرى أن الحداثة الغربية ليست تاريخا فحسب ، بل هى جغرافية أيضا ، ولهذا تتطور الحداثة وتتغير أزياءها وعواصمها بتطور التاريخ وتحوله من عصر إلى عصر ومن مكان لمكان . ومن هنا ينبغى الكلام عن الحداثة بالجمع لا بالمفرد . فالحداثة الغربية حداثات . نراها فى باريس منذ أواسط القرن الماضى وقد اتخذت مظهرا بوهيميا وتجلت فى الشعر والتصوير والموسيقى ، ثم نراها فى لندن منذ بدايات هذا القرن وقد اتخذت مظهرا أقل تحررا وأكثر رصانة وتجلت قبل كل شىء فى الرواية التى ظهر فيها چويس ، ولورنس ، وڤرچينيا وولف . وإذا كانت الحداثة الألمانية قد عبرت عن نفسها فى أعمال الانطباعيين الألمان من الشعراء والمصورين ، فقد ساهمت فيها ڤيينا بأعمال فرويد وشوينبرج .

فإذا كانت الحداثة الغربية نفسها مجموعة من الحداثات فالأقرب إلى المنطق أن تكون للمصريين أو للعرب عامة ، حداثتهم الخاصة التى كان ينبغى أن يكون لها لكان فى هذا المحور .

لا أنكر بهذا الطابع العالمى للحداثة . هذا الطابع الذى يتمثل فى رفض المسلمات ، والوقوف من التراث على بعد كاف ، والرغبة فى إعادة اكتشاف كل شىء واختباره اختبارا شخصيا ، والجرأة على معالجة الموضوعات المحظورة ، والخروج على الأساليب والتقنيات السائدة . لكن هذا كله لا يمكن أن يتحقق من خارج الثقافة القومية .

نعم ، قد يكون الدافع أو المثير أو الشرارة الأولى عنصراً خارجيا ، وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدفعه أو يعترضه ، لأن الثقافة بطبيعتها حوار إنسانى دائم ، لكننا لن نخرج من حالة الانفعال بالعناصر الخارجية المجلوبة إلى حالة الفعل والإبداع والتغيير ، إلا حين نشتبك مع ما نطمح إلى تحديثه أو إعادة خلقه فى جدل داخلى حى عميق ، لا يهم فيه مدى التناقض أو مدى البعد القائم بين سلبه وإيجابه . فسواء كان التناقض جزئيا أو كليا ، وسواء كان الجديد قريبا من القديم أو بعيداً فسوف تكون النتيجة لا محالة إيجابية ، وسوف تكون الثمرة ناضجة والأثر شاملاً عميقاً ، على حين يظل النشاط محصوراً فى دوائر مغلقة ، ويظل الأثر سطحيا محدوداً إذا ظللنا نذكر — كما نفعل الآن — أسماء بعض الأوربيين ، ونكتفى بترجمة كتاباتهم على غير خطة أو

نظام ، ظانين أننا بهذا وحده ندخل تاريخ الحداثة أو ندخل جغرافيتها .

لقد كنا على علم تام بهذا المبدأ ، وسوف ترون أن الطابع النقدى فى محورنا عن الحداثة وما بعد الحداثة واضح تمام الوضوح .

●

لكن مشكلة الحداثة تهون إذا قورنت بمشكلة ما بعد الحداثة ، فالمسافة التى تفصل بين تاريخنا وتاريخ الحداثة — على طولها — مسافة منظورة ، والحداثة على كل حال تيار ثقافى مبنى على منجزات القرن التاسع عشر وعلى الإيمان بالعقل والحرية . أما تاريخ ما بعد الحداثة ، فالذى يفصلنا عنه لا يقدر بالمقاييس المعروفة ، وإنما يقدر بمقاييس أخرى لا يعرفها إلا علماء الرياضيات العليا .

وهناك من يظن أنه قد فهم ما بعد الحداثة — وربما ظن أيضا أنه تمثلها ودخل فيها — لأنه قرأ أو سمع أنها تتمرد على كل الأشكال ، لا لتنشىء شكلاً جديداً ، بل لأنها ترفض الشكل من حيث المبدأ ، وتسعى إلى فن مضاد للفن وأدب لا يقول شيئا ولا يعنى شيئا ولا يقصد إلى أى شىء ، ومن هنا يسميه أصحابه « أدب الصمت » ، ويبحثون عن موضوعاته لا فى داخل المدينة بل فى هامشها أو فى قاعها السفلى حيث المأفونون والشُّذّاذ والمسعورون بالجنس والمخدرات .

ما بعد الحداثة كما أشرت تعنى ما بعد الصناعة ، أى ما بعد أوربا وما بعد القرن العشرين .

إنها الحضارة الأمريكية الراهنة . أو إنها الشك فى منجزات العلم والعقل والديموقراطية إلى الحد الذى يؤدى بالإنسان إلى أحد طريقين : إما المراجعة الشاملة بحثا عن يقين جديد ، وإما الإنكار المطلق واليأس التام والارتداد إلى صوفية عدمية تناقض العقل والعلم والحرية . والواقع أن هذه الصوفية هى التى تتجسد الآن فى جماعات الهامشيين واللا منتمين والإرهابيين الذين يعادون المجتمع كله ويهلكون أنفسهم فيما يعتقدون أنه خلاص الروح !

كنت أستمع فى رمضان الماضى إلى حديث عن آخر ما وصلت إليه العلوم الطبيعية يلقيه عالم عربى مرموق ؛ ويمكن تلخيصه فى أن المحاولات الضخمة والتجارب المركبة التى قام بها العلم المعاصر للسيطرة على الطبيعة — كما فى تجارب الفضاء مثلاً — أثبتت أن كل ما حققه الإنسان حتى الآن ليست له إلا قيمة نسبية محدودة . فإذا كان بوسعنا أن نضبط السرعة والطاقة فى صاروخ نطلقه لنصيب هدف من الأهداف ، فالإصابة محققة طالما كان الهدف قريبا نسبيا ، وهى ليست محققة إذا ابتعد أو إذا تعددت أهدافنا بما يتيح لعناصر مجهولة لم نحسب لها حسابا ولم نخضعها لسيطرتنا بأن تتدخل وعندئذ تتعرض محاولتنا للفشل .

حين استمعت إلى هذا الحديث فهمت نظريات فرانسوا ليوتار التى عرضها بتركيز شديد فى كتابه الصغير « ما بعد الحداثة » الذى صدر فى باريس منذ حوالى خمس سنوات .

إنه فى هذا الكتاب يشكك فى المعرفة الإنسانية كلها منذ بدأت الكتابة حتى اليوم ، فالتاريخ شىء يختلف كل الاختلاف عما نكتبه عنه ، لأننا نكتب فى الحاضر عن الماضى ، ولأن الحياد الذى ندعيه حياد ظاهرى .

وليست الموضوعية فى العلوم الطبيعية أدنى إلينا من الموضوعية فى علوم الإنسان ، لأننا لا نعرف من الأشياء

إلا ما نراه فى لحظة معينة ، وإذن فمعرفتنا لها ذاتية وقتية .

هل هناك أمل فى أن نصل إلى معرفة يقينية ؟

فرانسوا ليوتار يجيب بالإيجاب ، على شرط يكاد يكون مستحيلاً — على الأقل فى المدى المنظور — هو أن تستطيع البشرية انتزاع المعارف والمعلومات من سيطرة السلطة واحتكار المحترفين لتصبح ملكاً للناس أجمعين .

أرأيتم إلى الخطر الساحق الكامن فى اللغط بأفكار لا نعرف أصولها لنتعامل معها بروح ناقدة ، وإنما نأخذها من حيث هى نتائج ، نرفعها شعاراتٍ ونتعامل معها كأنها عقائد مُنَزَّلة !

فليتشكك **ليوتار** وغيره ما وسعهم التشكك فى قدرة العلم على غزو الكواكب أو على التنبؤ بما سيكون عليه العالم فى الألف الثالثة ، نحن يكفينا العلم الذى يسمح لنا بالوصول إلى ما وصل إليه الفرنسيون والإنجليز والألمان واليابانيون ، تكفينا الحداثة الآن ، وحين نصل إلى ما وصلوا إليه يمكننا أن ننتقل إلى ما بعد الحداثة ، وأن نتشكك فى قدرة العلم على الوصول إلى الحقائق النهائية .

لكننا لن نصل إلى شىء ما ظللنا نبدأ من النهاية ونعمل من الخارج ، لأننا فى هذه الحالة لن نكون إلا مترجمين رديئين ، فحتى الترجمة الجيدة تتطلب وجود طرف آخر يعرف ما يحتاج إليه ، ويحسن الانتفاع به .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ما بعد الحداثة

أزمة الحداثة
بين ما قبلها وما بعدها
[بعض تأملات تمهيدية]

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة - باعتبارها مفهوما محدداً . ولعل الدلالة الاشتقاقية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسئولة عن ذلك . فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطا مباشرا بما هو حديث وبالتالى بما هو جديد فى حدوثه ومصاحب معاصر لنا فى زماننا . على إنه ليس كل حديث أو كلّ معاصر لنا يُعدّ حداثيًا . فللحداثة أفق مفهومى خاص وإن لم يكن محدد الدلالة . بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت فى مستهل محاضرة لى ألقيتها فى جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة فى الفكر العربى المعاصر[١] . ولقد استخدمت فى هذه المحاضرة ثلاثة رموز سبق أن استعنت بها فى دراسة علمية حول مفهوم التنمية - لأحدد بها مفهوم الحداثة . هذه الرموز هى « الحقيبة » و« الفخ » و« الصنم » . فمفهوم الحداثة فى تقديرى هو من ناحية أشبه بالحقيبة ، ومن ناحية ثانية أشبه بالفخ ومن ناحية ثالثة أشبه بالصنم .

ولقد قصدت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيبة أنه يمتلىء بأكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم إلى غير ذلك ، فضلا عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستنتية وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنيوية ، إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوجية سواء فى العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة فى الآداب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة . ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلالاته المختلفة والمتناقضة ارتباطا وثيقا بعملية التحديث التى تحققت فى أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازى الرأسمالى على أنقاض النظام الإقطاعى وتعسف الكنيسة الكاثوليكية وجمودها فضلا عن تبلور القوميات وبروز حركة التنوير

وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو بآخر هذه الثورة . فلقد كانت الحداثة فى البداية إرهاصا من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازى الرأسمالى ، كما كان التحديث الرأسمالى بدوره أرضا خصبة لتطوير هذه التجليات الحداثية المختلفة والمتناقضة إلى آفاق تحديثية أبعد وأعمق .

وقد نستطيع أن نصنف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوجية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك . إلا إنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعى إلى التصنيف المفهومى الدلالى . لهذا يمكن القول - فى تقديرى - بأن الحداثة تمثلت فى ثلاثة اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تنطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية . هذه الاتجاهات الثلاثة هى **أولا** الاتجاه الذى يقوم على المعرفة العقلانية العالمية الموضوعية التاريخانية ذات العمق الإنسانى والديمقراطى ، **وثانيا** الاتجاه الذى يقوم على إرادة القوة الفردية الاستعلائية ، **وثالثا** الاتجاه الذى يقوم على الوضعية التكنولوجية الأدواتية النفعية . وسنجد داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفريعات وتنويعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها .

على إنه مع تطور وتصاعد النظام الرأسمالى واستشراء طابعه الاستغلالى وتحوله إلى توسع عدوانى استعمارى أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية ، والاتجاه الوضعى التكنولوجى النفعى من ناحية أخرى ، على حساب العقلانية والرؤية التاريخية والتوجه الديمقراطى الإنسانى . ولهذا نجد داخل الحقبة الحداثية صداما محتدما بين هذه الاتجاهات الثلاثة التى يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقى الأصيل عن الحداثة . بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيبا خاصا مستقلاً أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد .

على أن الحداثة من ناحية أخرى - كما سبق أن ذكرنا - هى عند بعض المفكرين أشبه بالفخّ الفكرى أو الشرك . ذلك أن الحداثة تنتسب أساسا كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعبر عن الخصائص التاريخية والموضوعية لهذه البنية . بل هى أداتها لدعم هذه البنية وتكريسها لا فى مجتمعاتها الغربية فحسب بل فى سائر أنحاء الدنيا ، وخاصة فى البلدان المتخلفة التى يفرض عليها التوسع الرأسمالى شكلا خاصا للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان بقدر ما يعبِّر عن محاولة تنميط العالم كله تنميطا تحديثيا خاصا لخدمة المصالح الرأسمالية أساسا . حقا ، إن هناك تحديثا يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التنميط الرأسمالى فى البلدان المتخلفة ، ولكنه تحديث خارجى برّانى مظهرى فوقىّ تابع ، يجهض فى بعض الحالات التطور الداخلى الطبيعى الذاتى لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداثة وتحديث لا يمسّان بنيتها المجتمعية العميقة الشاملة .

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها ، قد أخذ يغلب عليه الطابع التكنولوجى الأدواتى النفعى والتوجه الاستغلالى والتسلطى القمعى الذى يصل به أحيانا فى بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية ، مما أفضى فى هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة ،

بين الآلة وإنسانية الإنسان ، وإلى تفاقم أزمات التضخم والبطالة والتدني الأخلاقي والجرائم وروح الجشع الاستهلاكي والاستمتاع المبتذل والتمزق الاجتماعي والاستعلاء العرقي والتعصب القومي ، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التفجيرات النووية ، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجي نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة والمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها ، وتلويث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المختلفة . وهكذا أخذ يتكشف الوجه القبيح البشع **لدوريان جراى** الذى كانت تخفيه حداثته .

على أن مفهوم الحداثة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً وأقنوماً مطلقا وهدفا فى ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواقف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك . إنه التغيير المظهرى من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقى ، وهو القطيعة المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الضدى على كل ما هو سائد ، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخى والاجتماعى المحدد ، وهو الانخلاع العدمى عن كل ما هو مألوف ، وعن كل ما هو عقلانى نسقى ، والتفرد المتحرر من كل قيد تراثى أو غائى ، وهو التجربة المفتوحة بغير هدف أو أفق ، وهو الجمالية الفنية والأدبية الخالصة مصدرا مطلقا للقيمة لا تعبيرا عن قيمة . وهكذا تصبح الحداثة معياراً مطلقا لانعدام كل معيار ، وبهذا تقترب الحداثة إلى ما يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة .

وهكذا يمكن القول بأنه ليس ثمة مفهوم واحد ، أو دلالة واحدة للحداثة . بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الايديولوجيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومى والاجتماعى والتاريخى الذى تتحقق فيه وبه .

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة ، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعا فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم ، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسما مشتركا عاما رغم هذه الاختلافات . هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييرا للعالم على حد تعبير **ماركس** أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير **رامبو** ، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً ، أو تغييراً نسبياً ، أو تغييرا مظهريا برانيا ، وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية ، أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية ، وسواء كان تغييرا يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية . ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة - على أنهما يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازما حتميا ، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر . إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة ، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى .

ولا شك فى أن كل حداثة فكرية أو قيمية هى إرهاص بتحديث موضوعى واقعى هو بدوره تعميق لمزيد من الحداثة . ولهذا فلا حداثة حقيقية بغير تحديث مجتمعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شامل ، ولا تحديثا حقيقيا بغير حداثة شاملة كذلك . على أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمى بين الحداثة والتحديث . فقد تتبلور حداثة فى مجال الفكر أو الثقافة عامة ، دون أن تنجح فى تحقيق تحديث عميق الجذور فى بنية الواقع الموضوعى ، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل فى التحديث ، أو قد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة . وما أكثر ما نجد هذه الصورة فى العديد من بلدان العالم الثالث عامة التى تعانى من التخلف والتبعية . وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث فى مجتمع من هذه المجتمعات دون أن تواكبه حداثة مجتمعية شاملة .. ولعلنا نتبين هذا حيث يكون التحديث تحديثا برانيا خارجيا مظهريا لا يمس البنية العميقة الشاملة للمجتمع نفسه وإنما يتجلى فى بعض تضاريسه وأجهزته وأدواته الفوقية والسلطوية . وما أكثر الأمثلة على ذلك فى مجتمعات العالم الثالث وخاصة فى البلدان الغنية بثرواتها الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبلى وعشائرى متخلف ، تسودها أنظمة حكم استبدادية .

ولاشك فى أن هذا التجانُف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فى بلدان العالم الثالث عامة وفى بلداننا العربية بوجه خاص ، إنما ينبع من بنية هذه البلدان التى تتسم بالتخلف من ناحية وبالتبعية للنظام الرأسمالى العالمى من ناحيةٍ أخرى . ولعل هذا لا يفسر التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب ، بل يفسر كذلك هشاشة الحداثة والتحديث فى هذه البلدان وسطحيتها ونخبويتها .

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث فى مجتمعاتنا العربية بوجه خاص فى شكل ما يسمى بصدمة الحداثة ، أى أنها لم تتحقق كثمرة تراكم وتطور ذاتى داخلى ، وإنما فُرضت فرضا من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة . وقد أدى هذا - فى تقديرى - إلى إجهاض إمكانيات ذاتية نهضوية كانت تتخلق فى مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك . ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم محمد على ، وأخذت تتجسد فى مختلف مظاهر التحديث السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فضلا عن مختلف مظاهر التجديد الفكرى والتعليمى والثقافى عامة . ولعل مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف لمفهوم الحداثة فى تجربتنا العربية فى محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية البرانية المفروضة عمقا ذاتيا تراثيا .

على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت منذ البداية بالطابع التوفيقى الملتبس بشكل عام ، فازدوجت فى بنيتها العلاقة بين بقايا ما قبل الرأسمالية مع محاولات التحديث الرأسمالى التابع ، كما ازدوجت منها الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية فيها ، مع محاولات العقلانية التحديثية التى يغلب عليها الطابع الوضعى التقنى . وقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية فى الصراع المحورى المحتدم فى الفكر العربى الحديث والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم : حول قضية الأصالة والمعاصرة ، أو التراث والتحديث ، كما يتجلى فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق بين الحداثة والتحديث فى مختلف المجتمعات العربيةبنسب متفاوتة .

ولقد استطاع رفاعة رافع الطهطاوى منذ البدايات الأولى لعصر النهضة أن يؤكد ضرورة التلازم بين الحداثة

والتحديث بقولته المشهورة بأن الوطن إنما يُبنى بالحرية والفكر والمصنع . ولهذا كان فى تقديرى رائدا للحداثة فى الفكر العربى الحديث ، إلا أن رؤيته المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مُجهضة غير مكتملة التحقق فما تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنع أبنية مقهورة هشة لا تعبر فى مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور فى بنية هذه المجتمعات التى لا تزال تعانى من التخلف والتبعية رغم العديد من مظاهر التحديث فى واقعها الموضوعى ومظاهر الحداثة فى العديد من تجلياتها الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة .

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بورجوازية ضد الإقطاع والجمود والتعصب الدينى . ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها . أما النهضة أو الحداثة العربية فى صورتها النهضوية فقد نشأت فى البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعى واللحاق بأوروبا ، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التحرر الوطنى والقومى من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية ، ولهذا كانت قضية التحرر والحرية ، أو التعبير عن الهوية الذاتية القومية وتأكيدها هى أبرز تجليات الحداثة العربية فى الصراع المحتدم — والذى ما يزال محتدما — بين الأنا الذاتى والقومى والآخر الغازى المستعمر ، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكرى بمستوياته المختلفة ، وفى التعابير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية ، فضلا عن التحركات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والمشروعات الاقتصادية . إلا أن هذا الصراع لم يتخذ دائما طابعا حداثيا بالمعنى الذى حددته كلمة **رفاعة الطهطاوى** أو حتى فى شكل توفيقى ملتبس بين التراث والمعاصرة ، بل أخذ كذلك طابعا يمكن أن نطلق عليه « **ما قبل الحداثة** » ، يتمثل فى الحركة الأصولية الإسلامية التى ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنهما امتداد مباشر للآخر الغربى المستعمر ، بل للآخر المسيحى الكافر ، الذى تختلف حضارته اختلافا جذريا عن حضارتنا العربية الإسلامية ، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية فى مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى ، فما يصلح به حاضرنا هو ما صلح به أوائلنا .

ولا شك فى ان هذا التوجه الأصولى الماضوى المناهض للحداثة ، والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظهرى السائد وتفاقم التخلف والتبعية فى مجتمعاتنا العربية . إلا أنه فى الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرقلة للجهود العقلانية والديمقراطية التى تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء ، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعبّر عن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواعية للقوى الاجتماعية المنتجة والمبدعة ، وتجعل من مجتمعاتنا العربية كيانا نهضويا متسقا شاملا ، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة فى حضارة العصر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان هناك ما أسميناه فى واقعنا الفكرى والاجتماعى العربى باتجاه **ما قبل الحداثة** الذى يعارض الظواهر الحداثية والتحديثية البرانية منها والإبداعية على السواء ، فهل نجد فى هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه **ما بعد الحداثة** ؟ فإذا صح ما يقال فى العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة ، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة فى المجتمعات الرأسمالية ، فلا مجال للحديث عن اتجاه **ما بعد الحداثة** فى مجتمعاتنا العربية التى ما تزال بمستوى أو بآخر فى مرحلة ما قبل الصناعة ولقد استند الدكتور **بطرس الحلاق** على هذه

الحجة فى نقده لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ففى تقديره أن هذه الرواية تعبّر عن مجتمع ما بعد الآلة بلغتها المسطحة الجافة ورؤيتها التشيئية للواقع على حد زعمه . ولهذا فهى صدى لتيار أدبى غربى اكثر منها تعبيراً عن مجتمع عربى ، فالمجتمعات العربية لم تصبح بعد مجتمعات ما بعد الآلة .

والواقع أن الدكتور **الحلاق** لم يخطىء فحسب فى اتهامه هذه الرواية بأنها مجرد صدى لتيار أدبى غربى، وإنما أخطأ أساسا فى تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة مجتمع ما بعد الآلة ، كما عرضنا ذلك بالتفصيل فى دراسة حول روايات صنع الله ابراهيم(٢) . فهذه الرواية ليست ما بعد حداثية فى حدود التعريف المصطلح عليه لهذا المفهوم وإنما هى رواية حداثية بامتياز بما تتضمنه من نقد للاستبداد والبيروقراطية فضلا عن بيتها التى تعد إضافة ابداعية فى المعالجة الروائية العربية .

وبصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد الصناعة ، وهو ما سوف نناقشه فيما بعد ، فإننا نستطيع أن نتبين فى بعض الظواهر الأدبية العربية المعاصرة وخاصة فى مجال الشعر والقصة بعض السمات التى يمكن أن تنسب إلى مفهوم **ما بعد الحداثة** مثل سيادة الزخرف التعبيرى والإغراب المطلق إلى حد الإبهام والاستعلاء الفردى والإبهار الخارق المسطح وافتقاد الخبرة والرؤية الاجتماعية والتاريخية والإنسانية الحية . وهى فى تقديرى سمات تعبر عن رؤى عدمية انعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض التجارب الغربية الشعرية ؛ وقد تكون رد فعل عدمى يائس لما يتسم به واقعنا العربى الراهن من متناقضات وتعقيدات والتباسات واحتباسات وإحباطات مختلفة ، وما يرين عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظهرى زائف ، وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧ . ولعل هذه الظاهرة تزداد بروزا وانتشاراً بعد تفاقم الأوضاع العربية والعالمية نتيجة لأزمة الخليج وانهيار المنظومة الاشتراكية السوفيتية واستشراء الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه خاص .

وقد اغامر بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى **بما بعد الحداثة** . كما سوف أوضح ذلك فيما بعد ـ وإنما هو امتداد سلبى لظاهرة الحداثة نفسها بل قد يكون مظهرا معكوساً لظاهرة ما قبل الحداثة على أن البعدية فى هذا المفهوم قد تكون بعدية زمنية ، ولكنها ليست بعدية مفهومية فهى امتداد لبعض التيارات التى يغلب عليها الطابع الذاتى والفردى الاستعلائى داخل مفهوم الحداثة نفسه ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك وإن تكن تتخذ طابعا طاغيا متضخما فى تجليها الجديد . على أنها فى تقديرى ظاهرة مضادة للحداثة . فى المفهوم العقلانى الموضوعى التاريخانى لها . ولعل هذا ما يماثل نسبيا بين تجليها فى بعض التعابير الأدبية والفنية العربية ، وبين ما يسمى بتيار **ما بعد الحداثة** فى الثقافة الغربية .

إن النظام الرأسمالى ، كما سبق ان ذكرنا ـ قد نشأ حاملا لواء العقلانية والعلمانية والديمقراطية والتاريخانية والحرية والإخاء والمساواة . ولكن سرعان ما أخذ يتفاقم فيه الطابع الاستغلالى المتطلع الى الاحتكار والحصول على أقصى الربح والمزاحمة والتوسع الاستعمارى . وأخذت تتحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل وأدوات برجماتية نفعية خالصة ، موجهة لتحقيق أطماعه ، وهكذا أخذ يتغلب مبدأ القوة الاستعلائية المسيطرة على مبدأ المعرفة الموضوعية ، ومبدأ المصلحة الذاتية على القيمة الإنسانية ولم يكن هذا التطور بعيداً عن بعض التوجهات الفكرية التى سبق أن أشرنا إليها ،

فضلا عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة التى هى امتداد متطور لتلك التوجهات المبكرة ، وردٌ فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الرأسمالى ، وكان من أبرز سماتها استشراء الطابع الذاتى الإرادى والفردى ، المغامر والشكلانى ، التشييىء التقنى . ونستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة فى التيارات الفكرية والأدبية ، مثل فلسفة القوة عند **نيتشه** والمستقبلية عند مارينتى والوجودية عند **هايدجر** بالذات والحيوية والحدسية عند **برجسون** والظاهراتية عند **هسرل** والبرجماتية عند **وليم جيمس** والتكنولوجية عند **سان سيمون** والوضعية اللغوية بوجه خاص عند **ڤتجنشتاين** والبنيوية عند **ليڤى شتراوس** وتفريعاتها الأنثروبولوجية والسيكلوجية والألسنية المختلفة ، والرؤية الشعرية عند إليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيئى المضاد للرواية عند **روب جرييه وناتالى ساروت** والعقلانية الاتصالية عند **هيبر ماس** ، والنزعة الإبستمولوجية عند **فوكو** والتفكيكية النصية عند **ديريدا** إلى غير ذلك .

وفى تقديرى أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسييد الطابع الذاتى ، على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك ، هو غلبة النزعة التكنولوجية وإن وجدنا تلاقيا بين هذين الاتجاهين أى بين الذاتية القريبة من التصوف والشكلانية التكنولوجية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية **لڤتجنشتاين** أن تكون نموذجا على ذلك .

وإذا كان الاتجاه العقلانى العلمى ذو التوجه الديمقراطى الإنسانى فى تفريعاته ومستوياته المختلفة ، وخاصة فى تجليه الماركسى ، يعد قطيعة جدلية مع النظام الرأسمالى ورؤية تاريخية وموضوعية لتجاوزه ، وهذا هو معنى عمقه الحداثى فى تقديرى ، فإن الاتجاهين الذاتى الاستعلائى والشكلانى التقنى هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران به من نقد جزئى عاطفى إصلاحى له . ولهذا فحداثيتهما هى حداثة تكريسية لو صح التعبير ، وليست حداثة تجاوزية .

وهناك بين مؤرخى الفكر الأوروبى المعاصر من يخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحداثة ويطلقون عليها اسم ما بعد الحداثة وأحيانا ما بعد البنيوية ، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تلك المرحلة المتواكبة مع الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة ، ثورة الاتصالات والمعلوماتية ، ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة **ما بعد الصناعة** وذلك لسيادة التكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية عليها . ويؤرخ البعض لهذه المرحلة سياسيا بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ ؛ وفقدان الثقة بشكل مبكر فى النموذج الإشتراكى السوفيتى الأحادى البعد على حد تعبير **هربارت ماركيوز** أبرز مفكرى هذه الثورة ، فضلا عن فشل الثورة الثقافية فى التجربة الصينية بعد ذلك .

ففى ظل مرحلة ما بعد الصناعة ـ كما يقولون ـ ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وانهيار الآمال الثورية فى التغيير الجذرى عامة ـ ولا شك أن تفكك النموذج الاشتراكى السوفيتى وانهياره مؤخرا قد ضاعف من ذلك .

أخذ يزدهر اتجاه فكرى جديد يتسم بالرفض المطلق للايديولوجيا عامة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة ، وليس لمجرد مظهرها وتوظيفها الأدواتى الإجرائى ، وإنما فى المنظومات النسقية الكلية جميعا سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاق أو الأدبية أو الفنية ، والدعوة إلى تفكيكها وتحرير الفرد تحريرا مطلقا .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولهذا يغلب على الإبداع الأدبى والفنى الذى ينتسب إلى ما يسمى بما **بعد الحداثة** طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤية الكلية، واختفاء الذات الإنسانية وبروز السمات الشيئية والزخرفية الخالصة الخالية من أية دلالات أو مضامين اجتماعية أو إنسانية محددة. **ويكاد فوكو وديريدا وسولرز ودولوز** أن يكونوا أبرز الممثلين لهذا الاتجاه المسمى **بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية** فى مجال الفكر بوجه خاص.

وفى تقديرى أن ما يسمى بمرحلة **ما بعد الحداثة** ليس إلا امتداداً لاتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الأدواتية التكنولوجية، هذين الاتجاهين اللذين أشرت إليهما فى إطار مفهوم الحداثة. والواقع إن كل ما تتسم به ما تسمى بمرحلة **ما بعد الحداثة** هى سمات يمكن الامتداد بها من **نيتشه وهايدجر وهسرل وفتجنشتاين**، ولاشك فى أن هذه المرحلة تمثل تفاقما للاتجاه الذاتى المعادى للرؤية الموضوعية، وللاتجاه التكنولوجى الشكلانى المعادى للاتجاه التاريخى والمضامين الاجتماعية. ولا شك كذلك فى أن هذه المرحلة هى نتيجة لتفاقم أزمات النظام الرأسمالى واستشراء اتجاهاته التكنولوجية الخالصة فى كل نواحى الحياة، فضلا عن تفاقم الاتجاهات العرقية التعصبية، والأصولية الدينية المتزمتة، والاتجاهات اليمينة والفاشية بشكل عام. على إنها فى تقديرى لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة **ما بعد الصناعة** فلست أرى أن التطور العلمى والتكنولوجى الراهن، أو الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة عامة، قد أفضت إلى ما يسميه **دانيل بل** مرحلة ما بعد الصناعة. فالصناعة برغم هذا التطور العلمى والتكنولوجى ماتزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسنت وتطورت أساليبها ومناهجها. وأعتقد أن وراء هذا التعبير **ما بعد الصناعة** محاولة إيديولوجية لإخفاء الطابع الرأسمالى السائد للعملية الإنتاجية، والزعم بانتهاء الطبقة العاملة ونهاية الايديولوجيات. لاشك فى أن هناك تغييرات فى بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها، ولكن دون أن يعنى هذا اختفاء الصناعة والطبقية والايديولوجية والطابع الاستغلالى التوسعى للرأسمالية.

إن هذا الاتجاه الذى يسمى **بما بعد الحداثة** لا يعدو أن يكون - كما ذكرت - امتداداً للاتجاهات الذاتية شبه الصوفية والنزعات التكنولوجية التى تكرس النظام الرأسمالى ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه، ولكنه تمرد فردى تطهرى فى أرقى صوره وتجلياته. بل لعلنا نجد فى هذا الاتجاه المسمى **بما بعد الحداثة** ما يمكن أن يسمى كذلك — فى الوقت نفسه - باتجاه **ما قبل الحداثة**، وذلك ما يتضمنه من تفاقم نزعاته اللا عقلانية وشبه الصوفية والعبثية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الحية.

على أن القضية مازالت تحتاج إلى مزيد من التأصيل والتفصيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر شفيق فريد

ما بعد الحداثة

تـقطيـع أوصـال أورفيوس

قراءة فى كتاب لايهاب حسن

« ما بعد الحداثة » تعبير ملتبس ، لأن له قدما فى الحداثة وأخرى خارجها . فهو من ناحية امتداد للحداثة التى يمثلها فى الأدب **بودلير ورنبو وفاليرى وراكه وييتس وإليوت وجويس وكافكا وهمنجواى وفوكنر** ، وفى فن التصوير **سيزان وبيكاسو وبراك وخوان ميرو** ، وفى النحت **جياكومتى وهنرى مور** ، وفى الموسيقى **شونبرج وسترافنسكى - امتداد لهؤلاء جميعا من حيث كونه بناءً على الأساس الذى أرسوه ، بحيث لا يُتصور وجود أدباء ما بعد الحداثة - أو على الأقل وجودهم بوضعهم الراهن - إلا بالرجوع إلى هؤلاء الرواد** .

ولكن ما بعد الحداثة - على الجانب المقابل - ثورة على الحداثة وحركة فى الاتجاه المعاكس ، وذلك بمثل ما كان - ولأقصر امثلتى هنا على الأدب الإنجليزى - كنجزلى إيمس وجون وين ود . ج . إنرايت ثورة على الاتجاه التجريبى الروائى الذى يمثله **جويس وفرجينيا ولف** ، وكما كانت قصائد شعراء « الحركة » - **فيليب لاركن ودونالد ديفى ، إلخ .. - ثورة على الشعر التجريبى لإليوت واقرانه ، وكما كانت مسرحيات أوزبورن ووسكر** ثورة على المسرح التجريبى **لصمويل بكيت** .

ما بعد الحداثة ، إذن ، مزيج من الحداثة ونقيضها . وإذا كانت الحداثة - منذ نشأتها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر - قد غدت الآن جزءا لا يتجزأ من تاريخ الأدب ، وأصبح لها ممثلوها ومنكروها ومنظروها ومقنّنوها ، فإن أدب ما بعد الحداثة - ولنؤرخ له ، تقريبا ، بانتهاء الحرب العالمية الثانية فى ١٩٤٥ - مازال ينتظر المؤرخ الأمين - المسلح بعلم الناقد وحس الفنان وضمير القاضى - الذى يسجل ما أنجزه وما أخفق فى إنجازه .

من هنا كانت أهمية الكتاب الذى أعرض له فى هذه السطور ، كتاب « **تقطيع اوصال أورفيوس** : نحو أدب

ما بعد الحداثة » (مطبعة جامعة أكسفورد ، نيويورك ، ١٩٧١) لمؤلفه الناقد المصرى مولدا ، الأمريكى جنسية ، وإقامة : **إيهاب حسن** ، صاحب « البراءة الجذرية : الرواية الأمريكية المعاصرة » (١٩٦١) ، « أزمة البطل الأمريكى المعاصر » (بالفرنسية) (١٩٦٣) ، « أدب الصمت : هنرى ميللر وصمويل بكيت » (٢٩٦٧) ، ومحرر كتاب « أفعال تحريرية : مقالات جديدة عن الإنسانيات فى غمرة الثورة » (١٩٧١) .

وإيهاب حسن ناقد لم ينل فى بلادنا التقدير الذى يستحقه ، وقلّ من كتب عنه (هناك مقالة قيمة عن فكره للدكتور عبد العزيز حمودة) ولكنه — مثل **إدوارد سعيد** ، **ومحمود المنزلاوى** ، ومحمد مصطفى **بدوى** — واحد من أهم النقاد العرب الذين اتخذوا من الغرب مسكنا جسديا ، وإن ظلت أرواحهم تحن إلى مسقط رأسها وتلم به إلماما . إنه — إذا انتقلنا إلى أصحاب الدراسات الإنجليزية ممن ظلوا فى مصر — من طبقة **لويس عوض ، ومجدى وهبة ، وسعد جمال الدين** . وهذا — فى ظنى — تقدير سامق بالتأكيد .

يتكون كتاب « **تقطيع أوصال أورفيوس** » ، بعد التصدير وإقرارات الشكر ، من استهلال عنوانه « **قيثارة بلا أوتار** » ثم من سبعة فصول هى : « **ساد : سجن الوعى** » ، « **فاصل : من الباتافيزيقا إلى السيريالية** » ، « **همنجواى : الشجاعة فى وجه الفراغ** » ، « **كافكا** : **سلطان الإبهام** » ، « **فاصل : من الوجودية إلى اللا أدب** » ، « **جينيه** : **طقوس الموت** » ، « **بكيت** : **الخيال ينتهى** » . ثم نجد **تعقيبا** عنوانه « **الشكل الآخذ فى الاختفاء** » . **وينتهى الكتاب بهوامش الفصول** .

يُعرّفنا **إيهاب حسن** فى تصديره بموضوع الكتاب فيقول إنه يكتب عن مؤلفين استسلموا للصمت ؛ إلا يكن حرفياً فمجازاً . يسعون إلى مجاوزة ذواتهم فى غمرة صمت معقد . إنهم أشبه **بأورفيوس** حديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (من هنا كان عنوان الكتاب) . وهم بهذا يُحوّرون الطبيعة ، أو ربما كانوا لا يعدون أن يكشفوا عن ملائها القديم . وقد يتبين أن خيالهم هو العضو الغائىّ للتطور . إن **أورفيوس** يرتضى أن تُقطع أوصاله . وهذا هو المعنى الحق للطليعة .

إن الأدب الحديث يكتب مستقبل البشرية بحبر لا يُرى . **وإيهاب حسن** يسعى إلى أن يصنع أمامنا هذا الحبر السرى.بادئا **بالماركيز دى ساد** الذى يلقى ظله على درب الحداثة.ولكن المؤلف معنّى بالقرن العشرين ولهذا يمر مرورا عابرا على عصر **نوفاليس ورنبو** لكى يصل إلى العصر الحديث .

وهو يختار أربع شخصيات كبيرة : **همنجواى** ، **وكافكا** ، **وجينيه** ، **وبكيت** الذين يصورون — من خلال القنوط — سيادة الفراغ الروحى والمعنوى . وإزاء هؤلاء الأربعة يقيم فاصلين : عن السيريالية والوجودية ، وهما اتجاهان يشبهان كتّاب الصمت مزاجياً ولكنهما يتحركان فى اتجاهات مغايرة : إن صوت الصمت يكتسب عندهما ملاء كينونة من ضرب معين .

ويُصدّر **إيهاب حسن** كتابه بمقتطفين أولهما للشاعر الرومانى **أوفين** من كتاب « التحولات » :

اتجهن [النساء] نحو الشاعر فتوسل **أورفيوس** إليهن أن يتركنه لكنه فشل فى استمالة عواطفهن وسددن إليه الضربة القاضية فانطلقت روحه من بين شفتيه اللتين اجتذبتا بغنائهما الحيوانات والأشجار والأحجار ومضت روحه فى صحبة الرياح ..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتناثرت أعضاء الشاعر بين أماكن مختلفة ، غير أن نهر هبروس احتفظ برأسه وقيثارته اللذين كانا يطفوان على المياه . عجبا ! لقد كانت القيثارة ماتزال تصدر ألحانا شجية ، ولسان الشاعر لا يزال يتمتم بالغناء والنهر يردّد صدى أنغامهما » .(١)

والمقتطف الثانى من **فرانز كافكا** فى قصته « استعدادات الزفاف فى الريف » ونصه :

« إن اللحظة الحاسمة فى التطور الإنسانى إنما هى لحظة دائمة . وهذا هو السبب فى أن الحركات الروحية الثورية التى تعلن أن كل ما سبقها عديم القيمة على صواب ، لأنه ما من شئ قد حدث بعدُ » .

*

ينعقد الرأى على أن الأدب الحديث قد خرج من عباءة الحركة الرمزية فى القرن التاسع عشر ، وهى الحركة التى خرجت بدورها من عباءة الرومانتيكية . هكذا يكتب الناقد الأمريكى **إدموند ولسون** فى كتابه « قلعة اكسل » :

« تاريخ الأدب فى عصرنا إن هو فى معظمه إلا تاريخ تطور الرمزية واندماجها فى « الطبيعية » أو صراعها معها »(٢) . كتب **ولسون** هذا فى عام ١٩٣١ مستوحيا عنوان كتابه من مسرحية (أو قصيد درامى نثرى) للكاتب الفرنسى **فيليه دى ليل آدم** عنوانها « أكسل » (١٨٩١) . وفى إحدى اللحظات الحاسمة يهتف بطل المسرحية ، أكسل ، قائلا لحبيبته سارة : « **ما الذى حققته الأرض يوما ، هذه القطرة من طين مجمد ، هذه التى ما الزمن فيها إلا أكذوبة فى السماء ؟ ألا ترين أن الأرض هى التى غدت الآن وهما ! اعترفى ياسارة : لقد حطمنا ، فى قلبينا الغريبين ، حب الحياة ـ وما هى إلا الحقيقة دون سواها . إن نفسك ونفسى أضحتا روحينا . وإن نرضى ، بعد هذا ، أن نحيا فلن يكون ذلك إلا دَنَسًا نقترفه ضد نفسينا . نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا** .. »(٣) **ويشرب أكسل وحبيبته كأس سم ويموتان فى قبو الأسرة تحت قلعة أسطورية** .

« **نحيا ؟ خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا** .. » : فى **هذه العبارة نجد مفتاح الحركة الرمزية فى أحد وجوهها** : **ازدراء الواقع اليومى الممل الرتيب الذى لا يليق إلا بالخدم** ، **والطموح إلى مجاوزته . هذا هو سر نفور بودلير** من « الطبيعى » وتمجيده لـ« الصناعى » . هذا هو سر ثورة **رنبو وفرلين وجيد** على الأخلاقيات الجنسية التقليدية وجنوحهم إلى الجنسية المثلية . هذا هو سر الطقوس الغريبة التى يقيمها ديسانت ، بطل رواية **وسمانز** « ضد الطبيعة » ، هذا هو سر الداندى أو العابق كما يتمثل فى سلوك **أوسكار وايلد** وأعماله . الواقع نثر حقير ، وعلى الشاعر أن يحلق ـ أو يغوص ـ إلى ذرى الشعر وأعماقه .

إن الكاتب الحديث يعزف على قيثارة بلا أوتار (كان الوتر يوما هو الإيمان الدينى ، أو المواضعات الاجتماعية ، أو الإيمان بهذه الأيديولوجيا أو تلك) ولكن أنغامه قادرة رغم ذلك على أن تسحرنا . إننا نحلم معه بحياة لامعة أو بنوم فائق العذوبة لا يُوصف .

رأينا فى **الأسطورة الأورفية** كيف أن نساء كيكونيا المجذوبات قطعن أوصال الشاعر **أورفيوس** ، ولكن رأسه ـ التى ظلت سابحةً يحملها تيار النهر ـ بقيت تواصل الغناء . ربما كان لنا أن نرى فى هذا إيماءة إلى الصراع بين **أبولو وديونسيوس** ، بين الفن والطبيعة ، بين الشكل والطاقة . فقد كان **أورفيوس** ـ فى التحليل الأخير ـ من سدنة **أبولو** ، وكان ينهض كل صباح لكى يحيى الفجر على ذرى جبل پانجيوم ، مسبّحا بحمد

هليوس (الشمس) ، الأول بين الآلهة .

هذه ، إذن ، هي الاستعارة المركزية في كتاب « **إيهاب حسن** : إن **أورفيوس** ينهض في العالم السفلي - هاديز - باحثا عن زوجته يوريديكي . ولكن البحث يتم في عالم الظلال حيث الصمت هو السائد ، لا تقطعه سوى أنات المعذبين أو جهشات بكائهم . إنها صورة أخرى من جحيم **دانتي** ، أو - في فترة أحدث - من **أرض إليوت الخراب** ورجاله الجوف .

الصمت - عند **إيهاب حسن** - نابع من السلب . إنه استعارة تعبر عن لغة تُجسّد - بأنماط نغم خشنة مستخفية - توترات الإنسان الحديث كما تنعكس على صفحة الفن والثقافة والوعي . إن أزمتنا حديثة وما بعد حديثة ، راهنة ومستمرة ، وإن ألمت بها فترات من الانقطاع .

هذا الصمت يمتد - على الصعيد الأدبي - من دي ساد إلى **بكيت** . إنه يتضمن اغترابا عن العقل والمجتمع والتاريخ ، واختزالا لكل التزام بعالم البشر ، ونسخا للوجود الجمعي . وهو أيضا دليل انفصال عن الطبيعة ، وتحريف للعمليات الحيوية والإيروطيقية . وتمتد أعراض هذا الداء من كراهية المرأة (كما عند **ستريندبرج**) إلى حب الموتى (كما عند **بكيت وفوكنر**) . إن الذكر ينبذ الأرض - الأم ، ويمقت المرأة ، ويفصل روحه عن بدنه .

والصمت يتطلب أيضا تخريبا دوريا للأشكال الفنية مما يولد أشكالا - ضد تشهد على انعدام الشكل . وهذه الأشكال الضد تعارض التحكم ، والانغلاق ، والسكون ، والغائية ، والنموذج التاريخي .

كذلك يخلق الصمت لغاتٍ - ضد . بعضها كامد معتم ، والبعض الآخر شفاف شفافية كاملة (من أمثلة النوع الأول لغة **جينيه** ، ومن أمثلة النوع الثاني لغة **همنجواي**) . وتحوّل هذه اللغات حضور الكلمات إلى غياب سيمانطيقي ، وتحل عرى لجرومية الوعي .

إن الصمت يملأ حالات الذهن المتطرفة : الفراغ ، الجنون ، الغضب ، النشوة ، الانخطاف الصوفي - إذ يكف الخطاب العادي عن أن يحمل عبء المعنى .

والصمت نفيٌ للعالم وإخراج له من حالة التحقق إلى اللاتحقق . إنه يشجع على تناسخات المظهر والحقيقة ، على الاندماج والاختلاط المستمر بين الهويات ، إلى أن لا يبقى شيء - أو هذا على الأقل ما يبدو .

والصمت يقلب الوعي على ذاته ، كما نقلب بطانة السترة أو جفن العين . إنه يغيّر أنماط الوعي ، أو يحكم على الذهن بتكرار نفس الدراما الأنا - وحدية : دراما النفس والنفس - الضد . ومن ثم يحدث تبديل للقيم - بالمعنى النتشوي لهذه العبارة - أو إزالة كاملة للقيمة عن الموضوعات والأشخاص والأشياء .

ويفترض الصمت مسبقا - في بعض الأحيان - رؤيا جديدة (**كرؤيا يوحنا اللاهوتي**) ، سماء وأرضا جديدتين ، وتحللا للعالم كما نعرف بكل تاريخه ودوامه ، ويستشرف عصرا ألفيا سعيدا ذا كمال غير بشري .(٤)

إن المؤلف الموسيقي **جون كيدج** - حواري الطليعة - يحدثنا عن هذا الصمت حين يخترق - على سبيل المفارقة - قشرة الموسيقى . إن **كيدج** وريث للمثالية الأمريكية الاستشرافية (**إمرسن ، ثورو ، وتمان ، إلخ ..**) مع لمسة من **بوذية زن** . فهو يعرف فطنة الصوت وقداسته ، كما يعرف ملاء الصمت وهيولاه (معذرة إذا بدت هذه التعبيرات غريبة ، ولكنها نموذج لغنائية إيهاب حسن) . وهو ينشر - هذا المؤلف للموسيقى الإلكترونية والقائمة على مصادفات الأنغام - كتابا عنوانه « الصمت » يقول فيه : « **إني هنا ، وليس ثمة ما يُقال** . لئن كان بينكم من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يريدون ان ينتهوا إلى غاية ما ، فليتركوا المكان فى اى لحظـة . إن مـا نتطلبـه إنمـا هـو الصمت ، ولكن ما يتطلبه الصمت هو أن استمر فى الكـلام » . ومرة اخـرى يقول :

إن الصمت الكـامن معـادل لإنكـار الإرادة » و
لا شىء يتحقق بتـأليف قطعة مـوسيقية
لا شىء يتحقق بسماع قطعة موسيقية
لا شىء يتحقق بعزف قطعة موسيقية
آذاننا الآن فى حالة ممتازة .

نحن هنا بإزاء طقس (يتخذ من الصمت مثله الأعلى) ويقوم على وعى موجع ـ من جانب الفنان ـ بحقائق العصر الحديث : العشوائية ، التنوع ، الانقطاع ، اللاغائية .(٥)

إزاء هذه الخلفية يتقدم **إيهاب حسن** إلى الحديث عن مؤلفيه الأربعة : إن **دى سـاد يتحرك فى الفراغ الذى خلّفه موت الإيمان التقليدى فى أعقاب الثورة الفرنسية بل وقبل قيامها . إنه يرمز للحريـة المطلقة ، والخلق الـذاتى ، والابتعاد عن الـواقـع بصـورة مطلقـة . ولغته ـ دون وعى منه ـ تردد صدىً الصمت الأجوف للتوحد أو الاسترسال فى الخيال الفانتازى هربـا من الواقع . ويظل صوته مسموعا فى الفاصل المؤدى من الباتافيزيقا(٦) إلى السيريالية(٧) حيث يتحدث الصمت بلغة أخرى .**

وقد يلوح همنجواى غير منتمٍ إلى هـذه الصحبة ، حيث أن أدبه يرتد إلى أعمال أكثر تقليدية (**ماركوين ، شروود إندرسن ، مثلا**) ولكن هذا مخالف للواقع ، فهو أقرب إلى ما بعد الحداثة من **جرتـرود ستاين** ، مثـلا ، وتقريراته عن الوضع البشرى أكثر إلحاحاً ومركزية من تقريراتها . إنه ـ رغم كل التزامه بصنعة القصة ـ ينم على سلطان الفراغ الميتافيزيقى على الخيال ، وتسلل الصمت إلى كل فعل واسم وحرف . إن همنجواى يواجه الفـراغ بالشجاعة ، ولكنه فى النهاية لا يوصّل إلينا شيئا أكثر من مذاق العدم . إنه ، إذ يقف قريبـا من حافـة الصمت ، يحـدثنا عن نـذر الجنون بكلمـات صارمـة ، وقصـد فى العبارة .

وكافكا يمضى أبعد من همنجواى . إنه يرفض أنْ يقعِّد للهوة الفاغرة فاها تحت أقدامنا . إن ما لمبهماته من سلطان يعفى الحياة من أن يكون لها معنى بعينه ، ولكنه لا يعفى الإنسان من مهمة السعى وراء هذا المعنى .

يصل **همنجواى** وكافكا ـ كل بطريقتـه ـ باللغـة إلى مشـارف المحـال أو العبث . أمـا الفـاصـل الممتـد من الوجودية إلى اللاأدب(٨) فيقوم على تقبل العبث أو جعله من نافلة القول . عند **سارتر** يظل المذهب الإنسانى (بل العقلانية الديكارتية) قائما على حافة العقل ، بينما تسعى الـ « شيئية » **لألان روب ـ جـرييـه** إلى إنكـار الـوعى الإنسانى ، وإعادة الأشياء إلى بكارتها الأولى ، وإسكات النزعة إلى إضفاء الطابع البشرى على كل ما فى الكون .

ويوغل **جان جينيه وصمويل بكيت** فى هـذا الاتجاه ذاته إلى آفاق أبعد . فالأول يكشف عن الواقع فى لغة المرايا المميتة . والثانى يلقى بسمعه ـ إلى ما لانهاية ـ إلى طنين الأنا وحدية . إن الكلمات تظهر على صفحاتهما لا لشىء إلا كى تنفى ذاتها . لقد عبرنا مـع هؤلاء خطا غـير مرئى . والقيثارات منزوعة الأوتار تعزف الآن فى عالم خـال من البشر . إن أدب ما بعد الحداثة يتحرك ـ فى عبثه العدمى أو استشرافه الصـوفى ـ نحو نقطـة آخذة فى الاختفـاء تدريجيا .

هكذا يرسم **إيهاب حسن** ـ من خلال تحليلاته المفصلة لأعمال مختارة من **دى ساد وهمنجواى وكافكا وجينيه**

وبكيت ـ صورة حية لأدب ما بعد الحداثة . وتغتنى الصورة بإشاراته إلى أدباء آخرين مثل **الفريد جارى** ، **وجيوم أبولنير**(٩) ، **وترستان تزارا** ، **واندريه برتون**(١٠) ، **وسارتر** ، **وكامى** ، **وناتالى ساروت**(١١) ، **وآلان روب ـ جرييه**(١٢) . **كما يشير فى « التعقيب » ، إلى ناثانيل وست ، ووليم بوروز ، وجون بارث ، وج . د . سالنجر ، وآلن جنسبرج**(١٣) ، **ونورمان ما يلر** ، مع مقارنات عابرة بمصورين من أمثال **مارسيل دوشام** ، **وماكس إرنست** .

فى كتاب إيهاب حسن حسٌ بالفورية يضعنا فى قلب المشهد المعاصر . ويتجلى هذا حتى فى إيثاره الزمن المضارع على امتداد الكتاب . إنه يقول مثلا عن **همنجواى** : « إنه يولد فى أوك پارك بولاية إلينوى » ولا يقول « ولد » . ويقول « أبوه طبيب » ولا يقول « كان أبوه طبيبا » . وقد يشكو القارىء من غموض بعض عباراته أو ميلها إلى التجريد (لست شخصيا واثقا من أنى أفهم كل ما يقوله على وجهه الصحيح) ولكنَّ قدرا معينا من الغموض يكاد يكون محتوما فى مثل هذه المباحث التى تعتاص على المتخصص ، دع عنك القارىء العادى .

يستحق **إيهاب حسن** أن يُعدّ المؤرخ المشهود له لما بعد الحداثة ، كما يعد **مارتن إسلن** المؤرخ المشهود له لمسرح العبث ، أو كما يعد **موريس نادو** مؤرخا للسيريالية . ولكن القول بهذا لا يعنى نسيانا أو إنكارا لأعمال نقاد آخرين كبار ممن كتبوا عما بعد الحداثة : **رولان بارت** ، **فرانك كيرمود** ، **جورج ستاينر** ، **سوزان سونتاج** ، **إلخ** .. نحن هنا نتحرك فى عالم موحش زالت عنه الصوى وعلامات الطريق ، ولكن متى كانت مهمة الأديب ـ أو الناقد ـ هى أن يسمى الفراغ ملاءً ، أو أن يهدهدنا بأكاذيب مريحة ؟!

هوامش :

(١) **انظر اوفيد** : مسخ الكائنات ، ترجمه وقدم له د . ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتينى د . مجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٤٠

(٢) **انظر إدموند ولسون** : قلعة اكسل : دراسة فى الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ ـ ١٩٣٠ ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص ٢٦ .

(٣) نفسه ، ص ٢٠٣

(٤) احيل القارىء إلى حديث اذاعة البرنامج الثانى منذ سنوات تحت عنوان « أدب الصمت » للاستاذ تشارلز جليكسبرج ، نشر فى « المجلة المئوية » الأمريكية (ربيع ١٩٧٠) من ترجمة وتلخيص إدوار الخراط . وفى هذه الترجمة غير المنشورة (وإن زودنى المترجم ، مشكورا ، بنسخة منها مرقومة على الآلة الكاتبة) يقول الخراط : « عبارة أدب الصمت ترجع إلى اصل مركب ، وتتضمن جوانب عديدة من المعنى . إنها تنطوى على مفارقة ميتافيزيقية ، شأنها فى ذلك شأن عبارة كيركجارد عن « إله المحال » . ولا يقصد بها أن تدل على نسق جمالى بل أن تشكّل تحديا إبداعيا . إنها تضارع إلى حد ما سعى الصوفى إلى التوحد بالله ، والله هو الآخر الكامل التعدى ، إنها مثل جهد ريمبو أن يلتقط نغمة ما لا يمكن التعبير عنه ، ومثل محاولات الداديين أن يتجاوزوا لغة العقل وأن يخلقوا القصيدة المطلقة » .

(٥) انظر مقالة احمد مرسى عن جون كيدج فى عدد « إبداع » (اكتوبر ١٩٩٢) ص ١٥٩ ـ ١٦٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٦) « **الباتافيزيقا** » نسق فلسفى زائف ابتدعه الأديب الفرنسى ألفرد جارى (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) ويُعرف بأنه « علم الحلول الخيالية » . كان جارى رائدا للسيريالية (أنظر ترجمات د . حمادة ابراهيم لمسرحياته : أوبو ملكا ، أوبو فوق التل ، اوبو زوجا مخدوعا ، فى سلسلة « من المسرح العالمى » ، الكويت) . وقد أنشأ عدد من أتباعه ، بعد الحرب العالمية الثانية ، ما أسموه « كلية الباتافيزيقا » ووضعوا لها ، متظاهرين بالجد ، قواعد ولوائح ، وأنتجوا ، بالحقيقة ، محاكاة ساخرة للكليات العلمية المعترف بها . وممن تأثروا بهذا الاتجاه يونسكو ، وبوريس فيان ، وجاك بريفير . إن الباتافيزيقا هى ميتافيزيقا اللامعنى ، والمحال ، وضد العقل . وقد أثرت أفكارها فى مسرح العبث (انظر ج . ا . كدون : معجم المصطلحات الأدبية ، كتب بنجوين ، ١٩٨٢ ، ص ٤٩٢) .

(٧) ثمة كتابات شائقة ، بالعربية ، عن السيريالية للويس عوض ، ورمسيس يونان ، ويوسف الشارونى ، وإدوار الخراط ، ونعيم عطية ، ونبيل راغب ، وسمير غريب ، ونهى بيومى حجازى ، وعادل سلامة وغيرهم . وهناك أيضا الفصل الممتع الذى عقده عليها كامل زهيرى فى كتابه الباكر « مذاهب غريبة » (سلسلة كتب للجميع ، يونيو ١٩٥٨) . وهناك ، على صعيد التنظير ، كتاب والاس فاولى « عصر السيريالية » من ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قبانى بالأشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ١٩٦٧ .

(٨) ثمة كتاب بالعربية عن « اللا أدب » للدكتور محمود ذهنى (مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٧) ولكن محمود ذهنى يستخدم اللا أدب بمعنى مختلف عن معناه فى هذا السياق العصرى أو بعد ـ العصرى .

(٩) ترجمت له الدكتورة نادية كامل ـ وهى مثل الدكاترة سامية أسعد ، وهيام أبو الحسين ، وآمال فريد ، وامينة رشيد ، وهدى وصفى من خيرة نقلة الفكر الفرنسى إلى اللغة العربية ـ مسرحيتى « نهدا تريزياس » و « لون الزمن » بمراجعة يحيى حقى . سلسلة من المسرح العالمى ، الكويت ، اول اغسطس ١٩٨٩ .

(١٠) غترجم انسى الحاج لبرتون ثلاث عشرة قصيدة على صفحات مجلة « شعر » (بيروت ، خريف ١٩٦٢ ، العدد ٢٤) . وعندى أن توقف مجلة « شعر » وكذلك قرينتاها البيروتيتان « أدب » و « حوار » (قيل إن المنظمة العالمية لحرية الثقافة التى تمولها وكالة المخابرات المركزية الأمريكية كانت وراء هذه المجلات الثلاث) من اكبر الكوارث فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة .

(١١) صاحبة كتاب « عصر الشك » وكتاب « أنتحاءات » (وليس « انفعالات » كما فى الترجمة الرديئة التى قام بها فتحى العشرى) .

(١٢) ترجم له مصطفى إبراهيم مصطفى ـ أين هو الآن ؟ ـ « نحو رواية جديدة » مع مقدمة للدكتور لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .

(١٣) صاحب قصيدة « عواء » التى ترجمها « عن الإنجليزية الأميريكية » سركون بولص فى مجلة « الكرمل » ، نيقوسيا ، العدد ٤٣ (١٩٩٢) ص ١٣٢ ـ ١٤٣ .

أدب الصمـت

إيهاب حبيب حسن (١٩٢٥ -) ، ناقد أمريكى من أصل مصرى ، ترحّل عن مصر فى أربعينات هذا القرن لدراسة الهندسة وسرعان ما تحوّل عنها باتجاه الأدب . له الآن العديد من المقالات والكتب ، والتى توصّل بمعظمها لنظرية (مابعد الحداثة Postmodernism) منها ، تمثيلاً : (حدّ البراءة) ، (أدب الصمت) ، (تمزقات أورفيوس) ، (مابعد النقد) ، (لهب برومثيوس الحقيقى) ، بالإضافة إلى سيرة ذاتية عن (الخروج من مصر) و(ذوات الخطر) وهو تنقيب عن رسائل أميركية معاصرة . يعمل حالياً أستاذاً نابهاً للأدب المقارن بجامعة وسكنسون ، بميلوسا .

وقد ظهرت مقاطع من هذه المقالة المترجمة فى مجلة (الصدام - encounter) بعددها الأول يناير ١٩٦٧ ، ثم بكتاب (أدب الصمت) الصادر بنيويورك ١٩٦٧ أيضا . أما الكتاب المنقول عنه هذه المقالة فهو (**دورة ما بعد الحداثة** Postmodern Turm) وهو مجموعة مقالات - كما يسمّيها - عن نظرية ما بعد الحداثة وثقافتها . وصدر الكتاب عن مطبعة ولاية أوهايو ١٩٨٧ .

ولقد كتب **إيهاب حسن** عن (ما بعد الحداثة) بفاعلية طوال ما يزيد عن عقدين من الزمان . كانت قبلاً تعبيراً مستجداً مبهما ، وصارت الآن مصطلحاً ذائعاً مميزاً لنزعات فى الموسيقى ، الرقص ،

المسرح ، العلم ، الفن ، العمارة ، فى الأدب والنقد ، فى الفلسفة واللاهوت ، التحليل النفسى ، التاريخية ، وفى بعض العلوم كتقنيات السبرنطيقا ، وطرز الحياة الثقافية . حتى أننا نتكلم الآن عن عصر ما بعد الحداثة ، حساسية ما بعد الحداثة ... إلخ . واهتمام المؤلف بالموضوعة ليس موضة أو تخييلا ، بل كميراث ثقافى يتفهم ذاته . وقد تؤدى مقالاته ، إلى إدراك جديد للبرجماتية الأميركية فى نهايات القرن . فهو يفتتح الكتاب بكلام **لوليم جيمس** : « **أنت تعرف ، بداية ، أن أى نظرية جديدة تُهاجم بسخف ، ثم تصير إلى حقيقة واضحة لكن تافهة ، وبالنهاية تُرى جدّ هامة حتى أن معاديها ينسبون لذواتهم كنه كشفها .** » [عن البرجماتية] .

(١)

إن فكرة الطليعيين فى الأدب اليوم تبدو متطرفة البساطة . أيضا ، بتعوّدنا على تحّمل الأزمة ، فقد خسرنا حسَّ الثقة بالتوجّه . أية طريق تلوح ؟ . الأدب يتحول ضد ذاته ، ويتوق إلى الصمت ، يترحّل فى تلميحات مقلقة من الانتهاك والرؤيوية . ولو تواجد طليعى من عصرنا ، فمن المحتمل أن ينوء كاشفاً بانتحار . لذا فإن مصطلح « لا أدب » ، بمثابة « لا مادة » ، يأتى فقط للترميز وليس انحرافاً لصنيع بل لنوايا وطاقة تنقلب خارجة . هل يكون المستقبل عندئذ ، وبكامله ، شريداً وكارثةً لكل من يزاولون الأدب ؟

مع أنه لا يمكننى الإيمان بأن الكلمة تنهك إمكانات الروح ، فلابد أعترف بأن الكارثة تذهب وتعود بترنيمات حاذقة . ولقد زعم الصوفيون دائما أن الكتابة سبيل الخروج ، وأن نهايات الأشياء تُبشّر ببدايات الجديد ـ مفارقة سلبيته ، كما نّدعى اليوم ، لكن هذه صيغة للمفارقة على رغم ذلك . لذا فإن الصمت فى الأدب ليس نذيراً بموت الروح ، بالضرورة .

هذه النقطة التى تتوضّح عن الأدب الجديد مختلفة : فمهما كانت الجدّة فى الحقيقة ، فهى تتحاشى المعيار الاجتماعى والتاريخى ، والجمالى الذى اكسب الطليعى هويته فى فترات أخرى . إن قوة المراوغة ، أو الغياب فى الأدب الجديد متطرفة فى الواقع : فهى تضرب فى الجذور والتيارات ، استعارياً ، بصمت رائع . لكن القوة نفسها ، تتصاعد فى الجذع والأوراق ، لتنفجر فى صخب مضطرب هائل . إن ما يمكن سماعه أكثر من ذلك هو صرخة الانتهاك ، صوت من الرؤيوية . هنرى ميللر وصمويل بيكيت ، كلاهما ألح للصمت ، ثرثاران متسلطان ، وفيما بينهما صدرت كل الملاحظات عن الكلام الأجوف الجديد . إن اقترانهما بذلك ليس خيالاً طفيفا . لقد وقفا كمرآة تبدع خيالا عصرياً ، وانتهيا بتأمل افتراضات غريبة . وبأسلوب الكلام القديم ذاته ، لقد صارا اليوم ، من أكبر الطليعيين .

(٢)

لكن خطابى عن **ميللر وبيكيت** ربما احتاج توضيحاً لعناصر الصمت . دعنى أبدأ بالانتهاك . لقد تساءل **لورنس داريل** ذات مرة ، وميللر فى باله : « هل الفن دائما

هـو الانتهاك ـ هـل لابـد لطبيعتـه القـريبـة أن تكـون انتهاكا ؟ » . يمكن لنا أن نُقرّ باحتواء الفن عـلى عنصر خطر بل وغواية دون إذعان لفكرة أن كل الفن انتهاك . إن مذهباً خاصا بالأدب الحديث ، على أية حال ، يبدو أنـه يبرهن على رؤية **داريل** ، فهو يتلمّس بثبات الخبرة التى يُقرّها . الخبرة التى هى عصيان ميتافيزيقى : إن آهاب Ahab يطعن الشمس إذا أهانته ، أو إيفان كرامازوف يُعيد تذكرة الحياة إلى الرب . إنه عصيـان ميتافيـزيقى وبذات الوقت تنازل ميتافيـزيقى ، رغبـة فى الفنـاء ، كما حـدّده البير كـامى : « صرخـة الضمير المنهَك بتمرده الخاص . » . فى الانتهاك ، عندئذ ، يوضع الكائن القريب من الانسان فى محكّ التجربة . إن مـا يؤكده هـو جدل العنف ، فعل شيطانى ورد فعل شيطانى منضغطـان فى وحدة مفزعة تصير فراغا فى النهاية .

إن العنف الذى أُسس مع الأدب الجـديد واضحـاً وضوحاً خاصاً ؛ يفترض مسبقاً داتشو وهيروشيما ، لكنه ليس بالضرورة محدداً بهما . خرافة إحساس لدرجة انه لا معنى أو قيمة تمكنهما من التعلّق به . إن وظيفته هى تحـويل البشر إلى أشيـاء ؛ تحت ضغط منـه ، تحـويـل جـوهرى للبشر منحـدر ، نحـو أشكـال **بيكيت** ، البشر الحشرات وإفراز **بروفس** الحساس . وهو ليس بمرحلى بل مكانيا ، ليس بتاريخى بل وجوديا ، دور محتوم للمشهد الطبيعى . واقعياً ، مثلما جادل **فريدريك ج . هو فمان** فى (لست بهالك) ، مشهد العنف هذا يقترح « انسحاباً تاماً لصيغة البشر المألوفة عن كـل من المعتدى والضحيـة . عـلاوةً فإن المعتـدى والضحية كـلٌ لـه دور فى المشهـد الطبيعى » . إن استعـارة العنف هـذه كمشهـد طبيعى أو داخـلى هى تعريف متطـرف للانتهـاك الـذى سـوف يؤسسه نقاشى . يمكننا البدء بـرؤية مثـل هذا المشهـد متشكـلاً فى مناظـر بروداوى السـريـاليـة بكتب **ميللـر** المدارية ، لرؤية ما يتبقى منها ، بينا ينحسر العنف حتى الموت ، فى المساحات الفارغة من (لعبة النهاية) لبيكيت أو (كيفما يكون) . وفوق هذه المناظر يتعلق دائماً هناك السكون المرعب .

سابقاً على هذه النقطـة ، لربمـا نستبدل انعكـاس الحـافز فى أدب الصمت ، بمصطلـح جـديـد يستـدعى التمثيـل . لو أن الانتهـاك هو الاستجـابة لخـواء ، فهو لا يخدم كالتماس موجود ، بذا فهو يؤدى لنقيضه ، الذى يكون ابتهالاً للرؤيويـة . سهل أن نـرى هذا التحـول فى الأدب الزنجى حيث الاحتجاج بزيّه القديم يستسلم إلى انتهاك حديث ، والانتهاك يستلزم الـرؤيويـة . لذا فـإن جيمس بولدوين يشتقّ العنوان لكتابه المهدِّد من مفتتـح بـالكتاب المقـدس : « أعطى الرب نـوح علامـة قـوس السماء : لا ماء بعد ، **النار فى المرة التالية** » [**الخط من عند الناقد**] . عنف رؤيوى ، كما عرّفه د . هـ . لورنس ، يمكن تمثُّله بطاغٍ يقتصُّ من أعدائه ، وحتى مثال العدالة يمكن فهمه بواسطته كفكرة للقوة أكثر ممـا للحب . وفى أشكال أخرى من الأدب الحالى ، المشاعر خلف استعارات الرؤيوية أكثر تعقيدا . متضمنٌ بها شىء قريب من الرفض التام للتاريخ والحضارة الغربيين . كذلك فهى دالّـة على رفض للهوية البشرية ، صـورة لبشرى كمعيـار لجميع الأشياء . يقول **آندى وارول** : « لو أكون آلة » ، ولو أنه كان يمزح أو حسن النية فى كلامه ، فهو يتكلم إلى كسيحى **بيكيت** ، ومتهتكى **ميللر** ، ومدمنى **بـروفس** . واقعياً ، النفور من النفسية الغربية ضارب بعمق أزيد من التبرؤ من التاريخ والحضارة . وعندما يفشل مثل هذا الاشمئزاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ان يجد منجزاً فى تدمير ماجن ، فلربما ينفق تماما فى « **بوذية Zen** » « **فيزياء Pata** » او حتى فى « المعسكر » .

إن النفور ضد الذات يربط بين نبضات المدمِّر والخيالى فى الرؤيوية الحديثة ، وهو يتجهّز للبعث . لذا فإن **د . هـ . لورنس** يظن : « ابداً بالشمس ، وبطيئاً بطيئاً يحدث الباقى » . إن الشمس مهما كانت بعيدة ، فهى فى منال رؤى العين . إن **ويتمان** ، الذى تنبأ بصورة ما لمزاجنا ، وضع كمالاً لمثال العدالة فى الآن الأبدى :

« **ما من بدء أبعد مما هو كائن الآن ، ما من شباب بعدُ او عمر غير الكائن الآن ، أبدا لن يكونَ كمال أزيد من كائنه الآن .** »

إن الرؤيوى بمثابة الآن ! المصطلح يغطى إحساسه البكر ، الذى هو كشف حرفياً ، تنفذ الرؤية من ارتباكات اللحظة إلى قلب النور . وفى كلامنا المعتاد يدّعى الاعتقاد اللا خلقى أحيانا تعديله للوعى ، ويتبعه لربما يُتعرف عليه فى خبرات المخدّر عند **البرت ليرى** ، وفى شعر **جنسبرج** ، وفى رؤية **ريتشان** لحدّ اللذة orgasm والذى يعلنه **مايلر** Mailer ، وفى الكشف الصوفى ـ النفسى **لنورمان او براون** . إن تعديل الوعى هو كذلك أمل ميللر الثابت خلل خطاباته الرؤيوية ، وموضوعه بارودية[1] فى مناجيات كارتيسيان لبيكيت ، لكل منهما مشروع نقيض يفسر فى إتقان صامت . الكشف ليس قاصراً ، بأى حال ، على شامانية[2] Shamanistic مخبولة أو نشوة غير أرضية . كما وضعها **ليزلى فدلر** فى (انتظار النهاية) : « يمكن لنا أن نرى عالماً مختلفا دون إشعال طلقة او تأطير قياس لمنطق ، ليس غير تعديل وعينا ؛ ووسيلة تعديله فى متناول اليد ... » إن هذا حلم ثورة يقضى على جميع الثورات ـ وربما على جميع الأحلام .

إن الانتهاك والرؤيوية ، من ثَم ، يزودان بمرآة رامزة إلى خيال معاصر ، رامزة لما تحويه من فعّال وخطير فى خبرتنا . أيضا هما مرآة رامزة بحسّ عند **ميللر وبيكيت** ينعكس عوالم منقلبة . بيكيت يدعونا فى عالم جدّ مستنفد من الحياة لدرجة أن لا شىء يعوزه الطوفان ليجدده ، ولذا فنحن قريبون من غياب الانتهاك . **وميللر** يقدم لنا عالماً مشوشاً بانتظام على جرف تحوّل ، ولذا فنحن شاهدون على عنفوان الرؤيوية . إن ما يتشارك فيه العالمان هو درجة الصمت . وهذا لأن اللسان البشرى أخرس فى الرعب والوجد .

(٣)

ولو أمكن تخطيط الأدب الجديد فوق ذلك بأقصى الأستجابات من الانتهاك والرؤيوية ، فإن أفكاراً أخرى قد تساعد فى الاحتفاظ بالصمت فى مركزه . المقام الأول بين هؤلاء ، وربما ، لفكرة « إبداع اللا معقول » الذى يُخضع المؤلف كى يستنكر ، بل حتى يزدرى نشاطه . يقول **كامى** : « الخلق أو عدم الخلق لا يغيّر شيئا » ، « إن مبدع اللا معقول لا يقدّر عمله . يمكن له أن يجحده » لذا فإن الخيال يعتزل سلطته الغابرة ، لا يجد تمجيده فى الفكرة الرومانتيكية لشاعر ملعون ، بل فى الشعور السافر عند مؤلف الصمت الذى يوثق حزمه من الصفحات البيضاء .

عندما يتلطف الكاتب بوضع كلمات على الورق ، فهو ميال لتصوّر ما هو ضد الأدب إما بحدث صرف أو بمسرحة غير ذى جدوى . رؤية الفن هى الحدث ، نعرف ذلك ، ونجد تصديقاً له فى « ماهو الأدب ؟ » **لجان بول سارتر** ! أن نتكلم هو الحدث ، يدّعى سارتر ، وكل ما نسميه يفقد هراءه ، يصبح جزءاً من عالم نعيش فيه .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو كان للفن قيمة ، فذلك أن الفن يوضح ذاته كجاذبية معلنة . غير ذلك (فى أسطورة سيزيف) يُطرى **كامى** آداب السلوك عن الحذق . وتجد رؤيته هذه استنتاجاً غريباً وجريئاً لدى لوحات الحدث عند **بولوك** ، الذى لم ير الفن كجاذبية معلنة بل عملية لإبداع الفن . إنها عملية أحادية لو لم تكن فى تمام الخصوصية ، وترتد قيمتها إلى المؤلف أكثر منها إلى جمهوره . وعلى غير التوقع يشابه ذلك رأى **ميللر** . بخصوصه تكون الكتابة سيرة ذاتية ، السيرة الذاتية مداواة ، شكل للحدث عبر الحدث . « لابد أن ننظر فى اليوميات ... » قال **ميللر** « ليس من أجل الصدق فى الأشياء بل تعبيراً عن المجاهدة كى نصبح أحراراً فى استحواذ الصدق » . هذه المجاهدة تنتمى أصلاً لكاتب اليوميات أو ، عندما يكون الحدث مباشراً فى حسّيته ، لشاعر ؛ لأن **ميللر يقول أيضاً** : « لا أنادى بأولئك الشعراء الذين يضعون قصائد موقّعة أو نثرية ، بل أنادى بذلك الشاعر البشرى القادر على تعديل العالم فى العمق . »

وعموما ، فيما يخص **بيكيت** ، فإن الكتابة هى مسرحة لا معقولة . بحس معين ، يمكن الاعتقاد بأن أعماله بجامعها وكأنها بارودية لنظرية لودفيغ فتجنشتين حيث اللغة نظام ألعاب ، مماثل لحساب القبائل البدائية . إن بارودیات **بيكيت** ، **متشبعة بحقد شخصى** ، **وتكشف عن ميل عام ضد الأدب** ، **يصفه هوج كينير** بإشراق : « إن قياس التمثيل الثقافى المهيمن فى العصر الحالى لا ينسحب بيولوجياً ولا نفسياً [رغم أن هذه علوم نعرفها] ، بل عن نظرية العدد الشائعة » والفن ذو مجال مُغلق لذا يصبح لعبة لا معقول من التباديل ، مثلما يرضع مولوى حجارة الشاطىء ؛ و« اعتزال الكلمة » ـ العبارة **لجورج ستينر** ـ خفّض اللغة إلى نسبتها العددية الصافية .

إن مفاهيم الأدب ، تكفى بإمتاع ، كلعبة وكحدث يندمج بشكل آخر من صمت استعارى : فُحش الأدب . يصعب أن نعرّف المصطلح برداءة سمعته عدا حدث الساحة ؛ لقد استخدمته هنا لأشير أساساً إلى أعمال تربط الفُحش بالاحتجاج . سهل أن نتفهم أنه فى ثقافة ممنوحة بقمع جنسى ، ربما يأخذ الاحتجاج شكل الصدى الدائرى للفحش . إن الأدب الذى يفضح هذا الحافز لهو أدب تمرد . عموماً ، فإن الفحش ، مُختزلٌ بعنف ، ومصطلحاته ومقابلاته وصيغه المبتذلة محدودة بصرامة . وعندما تبرد خلفية الغضب ، يتبدّى الفحش كلعبة تباديل ، ويقتصر على كلمات عدّة وأحداث أقل . تأكيداً ، يتكون هذا الانطباع المضاعف مأخوذاً عن كتابات دى صاد : ذلك أن احتجاجه بشع ولعبته مخدّرة فى النهاية . **دى صاد** ، **الذى يعتبره الكثيرون اليوم من بواكير الطليعيين** ، **قد خطّط لسكونية الفضول** ، فحشه وعنفه المكرور **بعَصْب عينى اللغة عن طريق إرث وصايا بروميثيوس** الأدبية ، جعل **مايلر** ذلك ممكنا ، وكذلك **بروفس** ، لقد طوّر بارودیات العنف الجنسى . إن ملاحم **ميللر** الجنسية لا تزال بسيطة بدرجة يصعب إدراك أقصى إمكانات بارودیتها الشخصية ، وعلى الجانب الآخر ، فإن استحواذات **بيكيت** تجريبيا ، تتهكم على ذواتها وتنكر الحب كله . فى لعبة البارودية كما فى حدث الفحش : لا قواعد لغوية . إن **ميللر** وبيكيت ، يقفان سويا ومتواجهين ، يقترحان سلوكاً شرجياً تناسلياً لأدب إباحى .

لكن أدب الصمت يتوصّل إلى إنكار الزمن الذى كرّمته وظائف الأدب حتى بوسيلة أخرى : فهو يطمح إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حساسية غير ممكنة . إن الموضوعية الجديدة تنشأ فى (الحساسية الموسيقية) **لستوك هاوزن** ، وفى كولاج دو تشامب حتى روزنبرج لأشياء مطروحة بالنحت البيئى عند **شفيترز** ، وتحت التأثير التوافقى **لشفيترز وأبولينير** ، فى ذلك الشكل الهجين للتأثيرات البصرية واللفظية ، الشعر الملموس ، والذى يعتمد الهجائية من أجل تكوين صورى . إنه طموح يقل وضوحه فى حساسية نشعر بها عند **ترومان كابوت** فى (دم بارد) . انحراف إلى جاذبية الفنتازيا . يدّعى **كابوت** مشايعته الالتزام بالحقيقة فى وسوسة ، ويكتب كما يدّعى أول « رواية لا روائية » . فى الأدب الأوربى ، بوجه عام ، تترابط الواقعية الجديدة ليس مع الريبورتاج بل مع ظاهراتية **إدموند هوسرل** . إنه مفكر صعب بذل تأثيرا معقولا على الانسان بالمخالفة مع **سارتر وهيدجر** ، إن **هو سرل** لا يمكن تلخيصه دون تحريفات فادحة . مع ذلك يمكن القول بأن فلسفة **هوسرل** تعرّف الشكل الخالص للوعى الموضوعى بذلك الذى لا يحوى عناصر ولا يصير موضوعاً لتجربة . هذا الشكل من الوعى ، مُنعزلٌ بمسلسل من « التحول » ليس جزءاً من عالم الأشياء الشائع ، ولا المشاعر ، أو الأحاسيس . نقبله عادةً وكأنه عمق الذات ، الأنا ، لابد له أن يكون « مدعوماً » أو يلقى جانبا ، مثل وحدة تجريبية معرضّة لـ « تحوّل سام » نهائى يمنح وعياً خالصاً ثم موضحاً بعنف ، الذات الحقة غير معروفة ، وربما هى مثل (لا بطل) بيكيت ، الغير مسمّى .

كيف يمكن لهذه النتيجة أن تؤثر على الرواية ؟ إن مبادىء السببية القديمة ، التحليل النفسى ، العلاقات الرمزية ، والمبادىء التى أقرّتها الرواية البورجوازية بارتياح ذات مرة ، تبدأ تنهار . إن « مولوى » **بيكيت** ربما تكون أول رواية كتبت بهذا السلوك الجديد ، مع أن « غثيان » **سارتر** جذبت اهتماماً أوسع . فى روكنتين نرى شخصية مقتنعة بلا علاقة كونية ، تحطمت الأشياء محلولة فى كلمات ، وما من رابطة بين الموضوع والقصد يمكنها أن تتم . ويظل **آلن روب جرييه** ينبذ إنسانية **سارتر** برفض مركزيته البشرية كاملة . لو رغب الإنسان فى فرديته ، منحرفاً عن تبادل الفكر مع العالم ، لو يثبت ، رغماً عن كل شىء ، إنه ليس الردّ على لغز أبى الهول الخالد ، فلن يكون مصيره تراجيديا أولا معقولا . « الأشياء هى الأشياء والإنسان فقط هو إنسان » هكذا جادل **روب جرييه** سعيدا ، « من الآن فصاعداً ، نرفض كل اشتراك جرائمى مع الأشياء ... لابد نرفض بالمماثلة ، أى فكر لنظام قبل تأسيسه » ويتبع هذا أن الروائى يمكنه فقط أن يكون أديبا ، يسمّى أسماء أو يستضيف مفاهيم خالصة . ودون الشخصية ، الحبكة ، الاستعارة ، أو المعنى ، دون الزعم بـ « باطنية » ، فإن اللا روايات الفرنسية لأمثال **ساروت** ، **بوتور** ، **وروب جرييه** ، لها هدف ـ مثلما السينما الجديدة ـ بتأثير بكرة الصمت . وما يصرّح به **هارولد روز نبرج** يبدو ملائماً للأدب كما للفنون البصرية : « إن قدامى الكيميائيين الفرنسيين كانوا وراء ذات الشىء ، الواقع الجديد دوما ـ والذى يتقدم فقط خارجا من صمت البلاغة الحاضرة . » .

إن الصمت فى الأدب الجديد يتحقق كذلك خلل التهكم المتطرف ـ وهو اصطلاح أستخدمه لأى عبارة تحوى إنكارا ساخرا . إن الكريتى[٣] الذى يدّعى أن كل أهله كذابون ربما يصلح كمثال ؛ وآلة تينجولى التى ليس لها من وظيفة إلا تدمير ذاتها ، مثال آخر . إن التهكم المتطرّف ، بمعنى آخر ، لا يتطلب كولاج من أشياء مطروحة بل نسيجا Canvas فارغا . إن أصوله الحديثة ترجع بأثرها

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

إلى بعض أشكال أساسية فى قرننا ، أخصّ **كافكا** و**مان** . إن **كافكا** اقترب من استدعاء خبرة المساحات جامدة وبيضاء ومان أبرز الصوت فى تهكم تام ، ارتفع فقط لإلغاء ذاته فى بارودية شخصية ، أعتقد بها **مان** ، ممسكاً بأمل الفن الوحيد . لذا فإن إيريك **هيللر** محق فى تدوين : « يرثى الفن بشكل تراجيدى خسران سحره الخالص فى دكتور فاوست ، ويبلغه مرحاً بترتيب كونى فى فليكس كرول . » . إن هذه النزعة تجد سابقاتها المبكرة بين الرومانتيكيين الألمان والرمزيين الفرنسيين . حاليا ، وبناحية أخرى ، لقد امتدّ التهكم المتطرف لدى السوفسطائيين . إن فكرة **هيدجر** عن « لغز السلوان » ورؤية **بلانكوت** للأدب كشكل من « باعث سلوان » يقترح تطورا نظرياً للتهكم . بصلابة أشد ، يهزل مايلر فى (حلم أمريكى) بصراحة ، وينكر فعلياً شكل الرواية بتحويله إلى فن شعبى . أما **ناتالى ساروت** فى (الثمار الذهبية) ، وهى رواية عن رواية تلغى ذاتها تندفع إلى السلوان خلل فعل القراءة . إن هذا التكنيك الانعكاسى كان من المحتمل تطوره من قبل **بيكيت** ، ولقد أتقنه بالتأكيد . إن خاتمة آخر رواياته (كيفما يكون) ، هى أن الكتاب فى الواقع عن (كيفما لم يكن) . إن مثل هذه الحيلة ليست عبثاً ، لأن العبارة التى توهم التناقض فى الأدب ، توظف الأدب لإنكار ذاته المتجذرة فى قوة الوعى البشرى ، كى يرى ذاته فى كل من الموضوع والقصد . إن بداخل العقل فعالية أرشميدية ، عندها يصبح العالم غير محتمل ، يترفع العقل بذاته إلى نرفانا أو يقع فى الجنون . أو ربما يفزع إلى التهكم المتطرف كى يكشف الأدب عن نطاقه فى النهاية .

ولذا ، عند **بيكيت** لا يصوغ الأدب ذاته بصراحة ، أما عند ميللر فإن الأدب يدّعى بغرابة أنه الحياة . إن ما هو صعب الإدراك فى التهكم المتطرف هو أنه ينكر حقيقة الاعتداءات ضد الفن . وعبر ذلك ، يصوغ الفنان تكريسه الأخير إلى Muse عروس الشعر ، وعبر ذلك فهو يدنّسها أيضا . وهكذا فإن تكافؤ الأضداد واضح لدى كل من **ميللر** و**بيكيت** .

فى النهاية ، يجاهد الأدب من أجل الصمت بانتهاز الفرصة والارتجال : مبدؤه يصير اللا حتمية . يرفض النظام ، النظام المفروض أو المكتشف ، يرفض هذا النوع الأدبى قصديّته . وأشكاله تبعاً لذلك غير هادفة : وعالمه هو الآن الأبدى . نحن مدعوون إلى انتهاز براءة اختراعنا ، لأجل الخطأ والمراجعة ، والآن غير معلّق بشىء ، لذا فهو منفى أبدا . إنه مثلما تزحف الصخور فى حديقة Zen أدب عشوائى يبدو أنه يحتفى بالأشياء كما هى . وهذا الانطباع تؤكده كتابات جون كدج ، الموسيقى مثلما هو شاعر ، والذى أفضل من **ساتى** ، قد صدم جمهوره إلى وعى طقوسى بالتأليف العشوائى . وهذا ما يقوله كدج عن الصمت : « إن قصدنا هو إقرار الحياة ، لا ان نجلب النظام خارجاً من هيولى أو نقترح إصلاحات فى الخلق ، بل ببساطة أن نصحو على كنه الحياة التى نحيا ، والتى هى جدّ رائعة إذا أعملت عقلك، ورغباتك بعيداً عن طرقها وتدعها تتصرف من تلقائها الخاص . وعند تتبّع هذا الشعور ربما نجده عبر أعمال هنرى ميللر ، شعر **جنسبرج** ، روايات **كيروا** ، وآخر قصص **ج . د . سالنجر** . وبخلاف **كدج** ، بوجه عام ، فإن هؤلاء المؤلفين يبدون سطحيين فى مواءمة حياتهم الروحية نحو ممارسة الأدب . ومثالاً ، **ميللر** ، يهوى التظاهر أنه رواية ثرثار . برغم أن جل أثره لأجل الطاو Tao (٤) وميلريا Milarepa . ومهما تظهر العشوائية فى عمله فيمكن نسبتها قليلا إلى التصميم الفنى أكثر من نسبتها إلى المزاج . سنوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عديدة خلت ، منذ اقترب الدادائيون والسيرياليون من تمزيق الأشكال الأدبية بأناقة روحية أقل . وربما يصحّ هذا في عصرنا ، على غرار المؤلفين العشوائيين مثل **ريموند كونيو ، مارك سبورتا ، وليم بروفس** . ففي (مائة ألف مليار قصيدة) ، أنشأ كونيو « آلة شعر » ، عشر صفحات متداخلة السونيتات (١٤ سطراً) ، كل سطر منها يمكن قراءته بأي انضمام محتمل مع جميع السطور الأخرى : والنتيجة : عليك بمائتي مليون عام فقط لكي « تقرأ » . وفي « الرقم واحد » يدعو **سبورتا** قارئه لإبداع كتابه الخاص في كل مرة يجلس فيها إلى مجموعة بطاقات مدرّجة . إن « رواية اللخبطة » هذه لها استراتيجية تقترح الصدفة كدور منطقي في خبرة الأدب . أما **بروفس** ، والذي يظن أنه لكي تتكلم لابد من أن تكذب ، يحاول الروغان من الكذب خلال (طريقة التقطيع لبريون جيسين) . وبالرجوع سابقا إلى آثار الدادائيين مثل **تريستان تزارا** ، **وبروفس** ، يوضح :

الطريقة بسيطة : خذ صفحة أو أكثر أو أقل من خاص كتاباتك أو من أي كاتب كان حيّاً أو ميتاً . أي كلمات شفاهية أو مكتوبة . قُصّ إلى أجزاء بمقص أو مدية جيب ، كما تهوى ، وأعد ترتيب الأجزاء . انظر بعيداً . الآن اكتب الناتج ...

استعمالات طريقة التقطيع غير محدّدة أدبياً مقصوصةً من حدّى الزمن . سطور كلمة قديمة تأخذك إلى كلمة اخرى . أحذف طريقتك . اقطع صحيفة ، اقطع فلماً ، اقطع شريطاً . بالمقص أو مدية الجيب كما تهوى . خذه لقطع المدينة .

كولاج دادائي ، **بوذية** Zen ، أو حتى نظرية **نيومان** للألعاب ، تبدو صحيحة بالتساوي لأجل تحرير الانسان من عادات الكلمة . إن **بروفس** له حدّ عشوائي مع **بيكيت** ، ينتهي بمشاركة الأخير في إيقاعاتٍ متشنجة على آلة النبذ . غرض هذه الآلة الوحيد : عملك يكون في اللغة نابذاً كل معنى .

بوضوح ، إن الصمت في مركز اللا أدب صاخب ونوعي . عند إبداعه بصدمة الانتهاك أو الرؤيوية ، وعند تزيينه بمفهوم أدبي كحدث خالص أو مسرحة خالصة ، أو من العمل الأدبي بذاته كموضوع ملموس ، صفحة بياض ، أو ترتيب عشوائي ، فلربما في النهاية يصير دون علاقة . الفعالية كالتالي : صمت يتطور بينما استعارة هذا الاتجاه الجديد أدبيا قد اختيرت كي توائم ذاته على الدوام . إن هذا المنزع يراهن بسؤال عن الطاقة الغريبة ، البراعة الغابرة ، عن خطاب أدبي ـ وتحديات لانتحال حضارتنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤)

إن فشل هذا الاتجاه أصبح غامضا إلى حد ما ، عموما ، في تكوين انطباع لدى النقاد الأمريكان والانجليز . إن الاستشراف العملي والحساس للسابق وللشكلانية الكادحة التي ما تزال تُغري ، يعلّل ربما جزئياً كراهتهم الفطرية . علاوةً ، فإن اللا أدب يميل نحو زعزعة النقاد بميل هيوماني حازم ، ولكي ينفّر آخرين ، ماركسيين أو اشتراكيين ، والذين تورّطوا بفكرة محدّدة عن الواقعية .

إن النقاد الفرنسيين ، يمكن اعتبارهم غير عمليين أو ضيقي أفق مثلما غيرهم توصلوا إلى أن يظلوا استثناءً . لقد أثر **سارتر** طويلا ب (ما هو الأدب ؟) على أزمة اللغة

لدى دادائى وسيريالى بدايات القرن ؛ وبعد عقد كتب تقديماً **لناتالى ساروت** فى « بورتريه لغريب » ، وتكلَّم عن « تأليف حياة بعبارات نافية أفسدت اسم اللا رواية » وبذا فإن اصطلاحاً مستجداً قد أُعطى لمفردات منتصف القرن . وفى (كتاب الآتى) فإن **موريس بلانشو** قد عرّف **روسو** بأنه أول متهم فى عُرف. الصمت « عنيد فى كتابة ضد الكتابة » ، وقد أعتبر أن الأ.ب يقترب من « تاريخ دون نطق » ، والذى مثلما بعض أ.عمال **ميللر وبيكيت** ، يمكن تفهّمه كمتواليات صوت . ١ ، وطبقاً **لبلانشو** ، فإن الأدب يتحرك دوماً نحو جوهره ، الذى هو متخفٍّ . وبالمماثلة ، يكون موضوع Theme **رولان بارت** فى « **الكتابة عند درجة صفر** » **غائباً** . **يقترح بارت أن « تبدأ الحداثة مع البحث عن** أدب مستحيل » ، **ونتيجة هذا البحث هو حلم أورفيوسى** : « مؤلف دون أدب » . **أما كلود مورياك** ، والذى ربما أوّل من ضَمن **ميللر وبيكيت** بنفس دراسته النقدية ، يلاحظ فى (أدب جديد) : « بعد صمت **رامبو** ، صفحة بياض **لمِيلارميه** ، صرخة خرساء **لآرتو** ، أدب فى النهاية ذائب أدبياً مع **جويس** ... ولأجل **بيكيت** ... كلمات كلها تتلو ذات الشىء . » إنها بوضوح ، روح فرنسية مستبصرة لا تجلب بنفسها إلى حاجز صمت فى الأدب .

لكنى أشك أن هذا الاستبصار لم يعد ملائماً لطموحات النقد . فنحن نحس بازدياد أن النقد لابد أن يفعل أكثر من التوضيح ، لابد له أيضاً من امتلاك حكمة الشاعر والروح . نريد له المخاطرة بذاته ، مثلما يفعل الأدب ، كى يشهد على حالنا ، ونأمل حتى بتحمله عبء الكشف . وقد حدا هذا الأمل بى أن أقترح رؤيوية النقد قبل خضوع مشاعرنا لصلة الموضوع . على الأقلّ ، يستضيف بعض الرؤيوية كى يختبر بدهيات اللا أدب . يوضّح هذا فى قطعة نادرة من النقد الأمريكى الذى يجرب هذه المهمة فى دقة . **ليزلى فدلر** يوضحّ فى (المتغيرات الجديدة) فهمه للمقاربات المعقدية بأن الخيال الأدبى يعمل الآن فى الصمت ، فى الفُحش ، فى الجنون ، وحتى فى حالات ما بعد الجنس المعلّق بالغشية الصوفية . ويعرف أيضاً أن الحاسم لعصرنا هو « احساس بأن الأدب يتصور بدايةً إمكانية المستقبل ... ومن ثمّ لقد جهزّ المستقبل فرحاً أو فزعاً بالتوقعات ، وبذا فهو يؤهّل لكلٍ منّا كى يسكنه . » .

(٥)

إن اللا أدب ربما يصفّى المستقبل لكن العقل الناقد لا يزال يبحث عن إعادة طمأنة التاريخ . هل أدب الصمت يسترجع تمزيق أورفيوس ، بدايةً مع الأدلاّء ، وكذلك يسترجع الأعجوبة التوراتية المبتكرة ، التى شهدت تحول الكلمة إلى جسد ؟ وهل لابد للنوع البشرى ، القادم من بعيد خلل ممرات ما قبل التاريخ ، أن يخضع لحلم صمت ؟ على النقيض تماماً . إن الأدب الجديد ربما يصير تطرفاً ، وحلمه رؤيوى ومنتَهك . بل إن ذلك يُفهم من اهتمامات الحياة ؛ ونعرف ، أن الحياة ترتقى أحيانا خلل العنف والمتناقضات .

فى ترجمتنا لأسطورة أورفيوس ، أنه تمزّق من قبل الميانادات Maenads بوصاية ديونيزوس ، وفى ترجمة أخرى أنهن قد قتلنه فى نوبة غيرة متهوّرة ، لأن **أورفيوس** فضّل صحبة الشبان عن النساء منذ موت زوجته **إيريدس** . شىء وحيد يتوضح : **أورفيوس** ، ذلك الصائغ الأسمى ، كان ضحيّة صدام غير رحيم بين المبدأ الديونيزى متمثلاً فى الميانادات ، والمثال الأبوللونى المتوقّر كشاعر . إن **أورفيوس** مُمزق ، لكن رأسه مستمر فى

الغناء ، وحيثما تدفن الموزيات[٦] Muses أطرافه تصدح العنادل بألذ من أى أبقعة أخرى فى العالم . إن أسطورة **أورفيوس** ربما تصير حكاية رمزية لفنان فى وقت معين . إن قوى ديونيزوس ، والتى لابد للخضارة أن تقمعها ، تهدّد هذه الأوقات كى تنفجر طلباً بثأر . بهذه العملية ، ربما تربك الطاقة الأمر ، واللغة تتحول ربمـا إلى عواء ، (قوقوة) ، صمت منفزع ؛ شكل يتشوه دون رحمة مثلما الجسد البائس الذى كان **لأورفيوس** . يبقى بعدُ سؤال متلكىء ، الآن وفى ذلك اليوم الموحش بتـلال تـراس Thrace : اما من بُدّ لراس الشاعر المنفصل لربّما يستمر فى الغنـاء ؟ دعنى أضع السؤال بفظاظة أشد : الابد للحياة من إرباك الفن دورياً كى تضمن العافية والغلبة البشرية ؟ الابد للكلمات أن تتوق إلى السكون ؟

وهناك دليل على هذا فى تاريخ الأدب ، فى بواكير إرهاصات السكون والتمزق . فى (توترات نزاع) ، مثلاً ، يعرّف **روبرت مارتن آدامز** بذكائه البنية التى هى أسلاف اللا أشكال المتداولة . « إن الشكل المنفتح » يقول ، هو بنية معانٍ « تتضّمن صراعاً أساسياً غير مصمّم بفحوى سكونيته .... على الجانب الأيسر ، ينقسم بلا حدّ ، خطّ كمّى من لا شكلانية عامة أو ضلّيلة ولا حتمية ؛ وعلى اليمين ، بلا حدّ مساوٍ ، خطّ كمّى من شكل يؤثر فينا وكأنه منغلق بارز ، حتى برغم أن له عناصر انفتاح . » عالم رموز هام ، يأخذ إشارتـه من **نرثروب فراى** ، يتمنى ربمـا الادعاء أن الأدب يتطور من أساليب أسطورية إلى أساليب تهكمية ، وكذا تفعل الأشكال الأدبية فهى تتطور من منغلق إلى منفتح إلى لا شكل . والتمييـز بين الأشكال المنغلقة والمنفتحة يصبح ظاهـريا عند مقابلة أوديب ملكاً **لسوفوكليس** بعـابـدات بـاخـوس The Bacchae **ليوربيدس** . إن آدامز محق بتفهّم أنه رغم أن **أوديب** تتوصّل إلى حلّ صراعاتها وتبعث حالة استرخاء جزئى للجمهور ، فإن عابدات باخوس تدع جمهورها فى حالة كرب غير محرّر . كشكل منغلق ، يعبّر **أوديب** عن رؤية دينية محافظة للعالم ولحس الخبرة الجمعىّ . وكشكل منفتح ، تبلّغ **عابدات باخوس** برؤية متخطية وراديكالية للعـالم ولحس الخبرة الفردى . وبطريق استقراء جرىء على هذا المنحنى ، نقول لربما ذلك مثلما اللا شكل ، فإن فى انتظار جودو لبيكيت رؤية تهكمّية ربما عدمية للعالم ولحس خبرة خاص تماماً .

ولكننا لا نحتاج التزام علم رموز صارم كى ندرك ذلك ، فما بين **عابدات باخوس** وانتظار جودو عدد هائل من أعمال بالأدب الغربى يكشف عن إحساس نامٍ بالتمزّق ، قدرة متزايدة بالتشويه . ولننظر ، بالدراما لـوحدهـا ، السياق المقترح بـالتـالى من المسـرحيـات : **هـاملت** شكسبير ، **فاوست** جوته ، **فـويتسك بـوشنر** ، **طائر أزرق ميترلنك** ، **لعبة حلم لسترنـدبرج** ، **أوبـو ملكاً لجـارى** ، **ســت شخصيـات تبحـث عـن مـؤلـف لبيرنديللو** ، **زنوج جينيه** ، **وقاتل يونسكو** ، إن الشكل الـدرامى بدا أنـه يتحرك من تـوترات غـير محلولـة إلى مراوغات رمـزية ، ومن الأخيـرة إلى التواءات تعبيـرية أو سيريالية ، وبالنهاية يأتى إلى مستقرة فى اللا معقول . إن حركة الشكل إلى اللا شكل ، رغماً عن الاستثنـاءات الواسعة غير القابلـة للجدل عبـر التاريـخ ، تتقدم لا فى الدراما فقط ، بل يمكن أن تُلاحظ بالفن الغربى إجمالاً .

ومن العـدل أن نحتمل القـول بأن أطـوارها الثـلاث الرئيسة فى ذلك التطور محددة ببزوغ السلوكية[٧] Man-nerism ، الرومانتيكية ، والحداثة . إن السلوكية لم تكن حلاً شكلياً لطابع عصر النهضة . لقد كانت ، وكما يقترح

ويلى سيفر فى (المراحل الأربع لطابع عصر النهضة) ، علامة إجهاد وحيرة . فى الفن السلوكى « ينشعب التأثير النفسى عن المنطق البنيوى » ، وهاهو تعريف سيفر بما نقصد فى شكله المنفتح :

إن خلف التقنية الإبداعية لطابع السلوكية هناك عادة القلق الشخصى ، علم نفس معقد يتناظر شكلا وعبارة . وعند فحص الترددات ضمن البنية السلوكية فى الرسم ، العمارة ، وفى الشعر ، نصبح حتماً واعين بالكارثة ـ أو الوعث[٨] ـ خلال الحساسية السلوكية . إن السلوكية هى خبرة تقنيات التفاوت والتوازن المنزعج ؛ ضمن التعرجات ، حركة ترداد لولبية ضمن فراغ كدوّامة أو زقاق ، ضمن ميل أو نقاط رؤية متحوّلة ومناظير غريبة ـ وحتى غير عادية ـ تستسلم لمقاربات فضلاً عن يقنيات .

أليس هذا وبدقة الشعور الذى يتملكنا إزاء مسرح **شكسبير** الأخير ، الدراما الجيمسية Jacobean [٩] ، شعر ما بعد الواقعية ، كما للوحات **تيتان** ، **تنتوريتو** ، **الجريكو** El Greco ؟

لقد ذهبت الرومانتيكيات إلى بعيد نحو أشكال أدبية غير مستقرة ، متلازمة كما كانت مع **ستيفانج** المبهم ، بأقصى رغبة للمطلق . إن **فاوست** يقف على عتبة المرحلة الدانية ، مزيجاً من الوثنية والتأثرات المسيحية والتى تحوّلت ، فى كل من البنية والموضع ، إلى ذريعة لتناقضات حياة وحشية ـ إن عبقرية **جوته** المبهرة استطاعت فقط الحفاظ على مثل هذى الدراما فى تحكّمها الفنى . إن شراكة الأبطال الرومانتيكيين المبهمة ـ فاوست ، أنديمو ، الا ستر ، دون جوان ـ جولين سوريل ، مانفريد ، آكسل ـ تهدّدت منذ الأبد لكى تندلع إلى قالب يحتويهم ، فى عصيان مسلح ضد صائغيه ـ لقد أُطلقت الذات فى الأدب ، كذا الحلم واللا وعى ، **نوفاليس ونرفال** ، **هوفمان وبو** ، **كليست ويوشنر** ، **كولردج وكيتس** ، حملوا اللغة إلى نطاق نصف الروح ، لقد ذرع أولئك التهكم الرومانتيكى المفضوح لكى يدمجوا بكل جملة نفيها الخاص . وبأزمنة أخرى ، تنكّرت الرومانتيكية لنفس إمكانات الانسجام أو الحلول بالانحراف عن روحها الخاص . لقد اكتشفت السادية ، عبادة الشيطان ، القبلانية cabalism[١٠] تشهّى الموتى ، الإغواء ، الاستذءاب ، وصولاً إلى تعريف للإنسان حيث لا تعريف للإنسان يمكن إيجاده . لا عجب إذن أن اعتقد **جوته** أن الرومانتيكية شكل مرضىّ ، وعرّفها **هوجو** بأنها الخيال البشع ، بالطبع ، أعى ، أنى أؤكد نبض الحركة الليلىّ . وفى دقة أشتق جزء كبير من الأدب الحديث طاقته الخاصة من تلك النبضة . إن تلك النبضة كانت كذلك ، نزع الموت لو رغبت ، والتى ساعدت على تدمير أشكال الأدب الكلاسيكية يقول **ماريو براز** فى (نزعات الرومانتيكية) : «إن أساس الرومانتيكية ليس له ما لا يمكن الاتصاف به ... إن الرومانتيكى يصفى الفنان الذى لا يمنح شكلاً للمادة فى أحلامه ـ الشاعر منجذب وجداً أمام صفحة بيضاء نحو الأبد ، الموسيقار يتنّصت إلى حفلات موسيقى مذهلة بروحه دون محاولة أن يترجمها إلى نوتات ، ومن الرومانتيكية نفكر فى تعبير ملموس الانحطاط والتلث » . إنها ، هنا ، بداية الصمت ، أدب دون كلمات — أو لكى ندقّق أكثر ، أدب يأنف من كل شىء لكنه الاستخدام الأشد بدائية وسحراً للغة . إن عالم الرموز الفرنسى ، السلف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المباشر لحركة الحداثة ، يمثل هذه النزعة واضحاً . لقد ابتكرت سونيتات **ميلارميه** بناء الجملة لنفى الذات ، ومازحت إشراقات **رامبو** دلالة اللغة فى مجهود يفسد الحواس ؛ وبالدورور **لوتريامون** فتح الطريق للسيريالية . وربما ، كما يدّعى **نورمان أو براون** ، فى الرومانتيكية المتأخرة أعاد ديونيزوس إدخال الوعى فى الأدب . ويتأكد تماماً أن فى الرومانتيكية ملجأ مزدوجاً للغة يتوضّح : بدايةً فى السلوك المتهكم والناقل للذات عند **ميلارمية** ، وثانيةً ، فى السلوك السيريالى وغير الشرعى **لرامبو** . فى واحدة ، تتوق اللغة إلى لا شىء ، وفى الأخرى ، تتوق اللغة إلى كل شىء . إن تباديل العلاقة للأول هو الغدد ، وتباديل العلاقة للثانى هو الحديث ، سابقاً ، يتحرك الأدب ، كما لاحظنا **بلانشو** يقول ، نحو تخفّيه . وربما هذا هو أسلوب **ميلارميه** ، **كافكا** ، **وبيكيت** . وأخيراً ، أساليب الأدب ، كما يعتقد **جاستون باشلار** ، تتحرك نحو إعادة تكاملها الخاطىء للذات فى « حمّى حياة » وهذا هو أسلوب **رامبو** ، **لوتريامون** ، وفى أزمنة **لورنس** ، وفى أزمنة **ميللر** . إن كلا الأسلوبين يقعان على مصدريهما فى نوع من الفزع . (إن كليهما متضمّن عند باكورة الطليعيين ، **دى صاد** ، والذى علم أن الانتهاك والابتهال يقعان بالقرب من مركز الأدب .) إن كلا الأسلوبين يؤد فى انهاية إلى الصمت ، تمزيق كل الروابط ما بين اللغة والواقع .

ومع الحداثة ، نظّمت مناطق الهيولى ، أو كما رصدها **ييتس** فيإحدى نوباته الرؤيوية :

المركز لا تحويه ،
فوضى فقط مفكوكة على العالم ، بل
امتداد من دم عتمةٍ تتحلّل ...

ليس بممكن أن نبلّغ فى فقرات محدودة مدى الانحلال واستعادة التكامل فى أعمال القرن الرئيسية لدينا . إن **جويس** ، والذى كان وحيدا من قلائل اعتقدوا باللغة ، ظنّ أن تلكم الكلمات يمكنها أن تتشكل ولأجل العالم ، انتهت فى (سهر حول جثّة فينجانز Finnegans wake) بتورية سيكلوبية[11] Cyclopeian . وقد أسّس **كافكا** لا حتمية مرعبة قدر بها الأدب على توضيح أن الحب والفزع ربما يمنعان فى النهاية اللغة من التمّرس بقدراتها . ومع **مارينتى** Marinetti ، تميل المستقبلية نحو طرف آخر ، مع معول وفأس ، يصبس الأدب النهب المتخيل للمدن . لقد تظاهر **مارينتى** بالوقوف على نتوء جسد القرون ، يخاطب الهواء . إن الدادائية والسيريالية مفروضتان بعدُ على التمام ، هاتان النزغتان ، طردتا للخارج كل ولاءات الحياة والفن ، وما زال بإمكانهما إثبات التحدّى بكل كاتب من عصرنا يقابلهما ؛ فهما تحدّثنا بهجية عن لا لغة ، أما نحن فنتحدث اعتياداً ، بينما هما تتحدثان من أجل الحياة والتكاثر . إن الكتّاب الذين بدأوا النشر ما بين الحربين العالميتين ، بدوا فى العموم أقلّ طموحا حتى مكّن ذلك ر.و.ب. **لويس** مَن أن يميز جيل مالرو ، سيلو ، كامى ، وجراهام جرين عن أجيال خلت وكانت تحوى خبرة جمالية أسمى ، نقول ، كما فى (القديس الشريد Picaresque Saint) ، بالنسبة للكتاب الشبان أن « الخبرة الرئيسية هى اكتشاف ما يعنيه أن تكون كاتباً ومتّقداً » ، ويستنتج **لويس** : « أن النقد ، بفحصه هذا العالم ، يُساق إلى أقصى اعتبارات بشرية راديكالية للحياة وللموت ، وطامحاً ، إلى طبيعة البشر الآثمة » . ادب عصرنا الخاص ، والذى شخّصه صحيحاً **فرانك كيرمود** أنه « المنشقّ » عن أنواع خلت من آداب الحداثيين ، بذا فإن

شيطاني ، وملعون بحق من عصرنا ، فإنه عبثنا الفني مع الأشكال ، بديلاً عن أن نصير ضحايا تحترق على الخازوق ، وتومىء خلل اللهب » . إن **أورفيوس** لم يتمزّق فقط ، بل إن أطرافه توهّجت . يجلبنا التاريخ إلى عتبة لحظتنا ثم يغادرنا بأسئلته اللاذعة . لماذا يتوجّب السخط على حضارتنا التى تقود الأدب إلى مثل هذه القياسات المتطرفة التى تتكلّف صمتاً حاراً ؟

رغم أن إجمالاً أسود لعللنا يتصنف ، فقط يمكن الرد على السؤال بغير مباشرة . لا يزال الدليل فى أسطورة **أورفيوس** ، وفى الصراع الخالد ما بين **أبو للو وديونيزوس** . ولقد تعرّض **فرويد** لتبصّرات فعّالة فى الموضوع . يعرض فى (الحضارة وسخطها) أن المجتمع يرتاح على قمع الغريزة . ودائما شككنا بذلك . إن ما لا ندركه على الدوام هو أن كل فعل تخلّ فى حياتنا يتجهز لطريق تخليات أبعد . بل إن الأمر لا ينتهى هناك ويستمر **فرويد** فى الجدال بأن الحضارة ، فى ديناميتها الأعمق ، تتطلّب قمعاً أقسى وأشد . إن الاغواء النفسى لهذه العملية متركّب وتوريطاتها للأدب عصيبة . وفى كتاب صادم ومهم (الحياة ضد الموت) ، يبدأ **نورمان أو براون** حيث انتهى **فرويد** . لقد جادل أن التهذيب يستلزم درجة من إنكار حياة الغرائز ، كما يستنتج **براون** لذلك : « ان لحظة النفى فى التهذيب تتوضح فى الرابطة التى تفصل بين الرمزية (فى اللغة ، العلم ، الدين ، والفن) والتجريد . إن التجريد ، مثلما **هوايتهد** علّمنا ، هو إنكار العضو الحىّ فى الخبرة ، الجسد الحىّ على العموم .. » . إن المنطق عندئذ — ولا أدرى إن كان ذلك قاسياً لكل من **براون وفرويد** يجعلنى خارجا — ان القمع يولّد الحضارة ، والحضارة تولّد قمعاً أقسى ، والقمع أقسى يولّد تجريدا ، والتجريد يولّد الموت . إنا نتحرك على طريق ذكاء خالص ، كما ظن **فرينزى** ، هو مبدأ الجنون . وهل أى خلاص للسلالة يتمكن ؟ إن **براون** يعرض لهذا :

لابد للذات البشرية أن تواجه حقيقة ديونيزية ، وبذا فإن عملا كبيرا لتحول ذاتى يقع أمام ذلك . إن نيتشه كان محقاً فى أن يقول أن أبو للو يصون، ديونيزوس يدمر، الوعى الذاتى . وطالما كانت بنية الذات أبو للونية ، والخبرة ديونيزية ، فيمكن شراؤها فقط مقابل تصفية الذات . ولا يمكن لهذه المقولة أن تُحلّ « بتأليف » من الذات الأبوللونية والديونيزية . ومن ثم فإن نيتشه الراحل قد بشرّ بديونيزوس .. لقد اشتغل بإنشاء ذات ديونيزية هائلة ، لكن هناك علاقات بالفعل تحت الإنشاء . لو أمكن لنا تمييز شراب عرافة ديونيزوس فى فورات التاريخ الحديث — شبقية دى صاد ودهاءات هتلر — فنحن ندرك رد الفعل الرومانتيكى لدخول ديونيزوس إلى الوعى .

وبالنسبة للفرويديين الجدد ، فإن المشكل الذى هو القمع والتجريد ، ينحلّ فى بناء ذات ديونيزية . وفى رؤيتهم للغة تصبح جوهرياً « كلام طبيعة الجسد » ، عبارة عدّلتها عن ريلكه .

لكن الحق أن إيراد براون لنيتشه يتناسب أيضا ، لان **نيتشه** فى الواقع هو قوام كيان لتاريخ عصرنا الفكرى . إنه طليعى لكل من الفرويديين والوجوديين ، وهو وسيط الحركتين الحىّ . إن تحليله لحضارة الغرب يقدم بذلك جدلاً متوازياً مع جدل **فرويد** أحد الذين ربما خضعوا أكثر **لنيتشه** . إن جذر الشر فى العالم الحديث ليس فقط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القمع ، الذى هو غريزى تماما ، بل العدمية ، والتى تسلم قياد الوعى البشرى إلى معنى . لقد أعلن من أعماق القرن التاسع عشر موت الرب ، ورأى أن أزمة الإنسان الحديث ما هى إلا أزمة قيم . يتساءل **نيتشه** فى « **إرادة القوة** » : « **لماذا أصبح حلول الدمية ضرورة ؟** » ، ويرد كذلك : « **ذلك أن العدمية تتمثل فى نتيجة منطقية مطلقة لقيمنا وأفكارنا العظيمة ــ لابد أن نختبر العدمية قبل اكتشاف ماهية هذه « القيم » التى تتملكها حقيقة . بينما نحن نتطلب ، فى وقت ما ، قيماً مستجدة** » . إن المشكل له ، مثلما للوجوديين المعاصرين ، هو بالأساس وضوح المعنى . (لقد ناقض معظمهم ، بأية حال ، فنيتشه كان « يوتوبياً » ، استراح بحلّ رفاهة الحياة لدى السوبرمان) . برؤية **نيتشه تلك** ، **يصير مقال اللغة هو الحدث ، يصير الإيماء ، ومنذ اختراع المعنى يكون شفاهيا اكثر منه عملية حيوية** . كذلك يشرح مسيحى **من مثل نيكولاى برديائيف هذا** التساؤل مخالفا : « إن رؤيوية التاريخ الداخلية هى إلهام النتائج غير مدركة بتاريخ مملكة الرب ، والمثال ، هو المعنى » . لكن التساؤل الذى نستكشفه ، لا يزال بذا معنى .

إن الدنيوية ، البليّة acedia الذنب ، والعدمية ، هى فحسب أعراض غياب أعمق للمعنى . يخسر الإنسان مكانه الداخلى ، مثلما يقول لا عجب إذن ، أن اللغة التى هى تقليدياً مستودع الإنسان المتّسع بمعنى عام مثلما كما هو خاص ! لابد أن تتضمن فى الخصم . وهى لا تقدّم رسلاً أو يوتوبيين لعصرنا كى تفتدى الكلمة . وبتقليل الشأن لدور التربية فى المستقبل ، فهى تقلل كذا من دور اللغة . أن يأتى ديونيزوس البشرى أو السوبر مان فليس على هيئة مهذار . فربما لهذا تكون الثورة الحديثة ضد الخطاب الشفاهى مرئية ، وبأسفل ، كثورة ضد السلطة والتجريد : إن الحضارة التى ضمنها **أبو للو** صارت استبدادية ، والأدوات التى كفلها الإنسان ليحيا بها صارت آلات تغتذى بالتجريدات . لأن كل المعنى يكون بالنهاية منغرساً فى اللحم ــ توكيدات ربما للنظر إليها كشهادات جسد ــ وانعدام المعنى يتلازم والتجريد . بتهكم ، تنعكس الثورة ضد اللغة فى الأدب ، بل أيضا تحاكى ، الكلمة فى التكنوقراط[١٢] . إن **جورج ستيز** يفتقد هذه النقطة فى مقاله الهام مخالفا « تجديد الكلمة » والتى جاء فيها :

> **حتى القرن السابع عشر ، شمل على التقريب عالمُ اللغة كل الخبرة والواقع ، اليوم ، يشكلّ ميداناً أضيق . فهو لم يعد يبين ، أو يتعلق ، بكل صيغ الحدث الرئيسة للحدث ، الفكرة ، والحسيّة . إن مناطق شاسعة من المعنى وتطبيقه تنتمى الآن إلى مثل لغات غير شفاهية كالرياضيات ، المنطق الرمزى ، ورموز علاقات إلكترونية أو كيميائية . إن مناطق أخرى تخص ما تحت اللغات أو ضد اللغات لفن غير هادف وحساسية موسيقية . عالم الكلمات قد تقلّص .**

سهل للغاية أن نردّ كل عللنا لموت الرب أو للتكنولوجيا . إن جيلاً أصغر من اللاهوتيين ، شاملاً التوسير ، هاملتون ، فان بورين ، قد اشتغلوا على موت الرب كحالة من تحدّ لشهادات ثقافية وروحية . وهناك رسلٌ للتكنولوجيا ، من مثل **مارشال ماكلوهان وبوكمنستر فوللر** ، اعتبرا احتمالات مذهلة فى « قرية العالم » والتى أصبح كوكبنا بها تحت تأثير العلم الجديد والإلكترونات . لا يزال ، حتى **ماكلوهان** يدرك أننا لابد

تمزق **أورفيوس** يستمر فى حماسة . الأدب يسعى نحو اللاداب ، ليؤدى إعادات استكشاف لأشكال بدت عابثة قدماً وتمزيقية : رواية تشرد ، محاكاة سوداء ، خيال بشع ، همجيّة ، خيال علم كابوسى . وبالنهاية ، فإن لا أشكال الانتهاك والرؤيوية تتخالط فى الصمت .

نواجه أخطاراً مفزعة فى الانتقال من ثقافة مرئية بكلمة مطبوعة إلى ثقافة « جامعة » بتكنولوجيا إلكترونية ، ولربما نرتدّ إلى ثقافة قبلية شفاهية . إن هذا ما يقوله فى (مجرّة جوتنبرج) : « الفزع حالة اعتياد لأى مجتمع شفاهى ، لأن كل شىء فيه يؤثر بكل شىء طوال الوقت » . وفى غضون ذلك « أقصى مشاعرنا المعتادة والعُرفية يبدو فجاءة أنها تدور إلى تماثيل مشوهة الأوجة وخيال بشع . إن المنشآت والجمعيات المألوفة تبدو أحياناً مهدِّدة وخبيثة » . ومهما كانت أسبابه ، فلربما تثبت كونها ، مهما كان الشكل الذى تتخذه ، فى الصمت المنبعث كنزعة أدبية ، حقيقة عصرنا .

إشارات

١ ــ البارودية Parody : محاكاة ادبية ، تهكمية أو ساخرة .

٢ ــ الشامانية Shamanistic : دين بدائى من شمال اوربا وآسيا ، يقوم على عالم محتجب ، من آلهة وشياطين وارواح اسلاف .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ــ الكريتى Cretan : نسبة إلى جزيرة كريت ، يُضرب مثلاً للتهكم .

٤ ــ الطاو Tao . سبيل الفضيلة فى الكونفوشيوسية .

٥ ــ المايناداث Maenads : امراة متهيجة تشارك فى عيد باخوس .

٦ ــ الموزيات Muses : عرائس الشعر فى الميثولوجيا الاغريقية .

٧ ــ السلوكية Mannerism : طابع فنى أواخر القرن١٦ بأوربا يعنى بالتنافر المكانى والتمديد المفرط للأشكال البشرية .

٨ ــ الوعث Quicksand : رمل ليّن تغيب فيه القدم .

٩ ــ الدراماالجيمسية Jacobean drama : نسبة إلى جيمس الأول ملك انجلترا .

١٠ ـ الكبلانية Cobalism : فلسفة دينية سرية ، عند أحبار اليهود ونصارى العصر الوسيط ، تفسر الكتاب المقدّس صوفياً .

١١ ــ سيكلوبية Cyclopeian : طراز مبان يتميز باستعمال حجارة ضخام غير متسقة دون ملاط .

١٢ ــ التكنو قراط Technocracy : حكومة الفنيين .

ما بعد الحداثة والأصولية

لفظ « ما بعد » يعنى ، تقليديا ، الاتصال دون الانفصال . وقد أضيف هذا اللفظ أول ما أضيف إلى لفظ « الطبيعة » فقيل « ما بعد الطبيعة » . ويرجع تأليف هذا المصطلح إلى أحد اتباع **أرسطو** الذى عُنى بترتيب مؤلفاته فوجد أربع عشرة مقالة مرقومة بأحرف الهجاء اليونانية وتشتمل على ثلاثة مباحث كبرى : مبادىء المعرفة ، والأمور العامة للوجود ، والألوهية رأس الوجود . وهى مباحث تقع بعد « علم الطبيعة » فى الترتيب فأطلق عليه هذا التابع اسماً مأخوذا من مكانه وهو « **ما بعد الطبيعة** » . فها هنا اتصال بين « الطبيعة » و « ما بعد الطبيعة » بمعنى أن فهم كتاب « ما بعد الطبيعة » ليس ممكنا من غير قراءة كتاب « الطبيعة » .

بيد أن الاتصال قد لا يعنى الاتساق بين السابق واللاحق ، وإنما قد يعنى الافتراق . وفى حالة الافتراق قد نتوهم الانفصال . وقد تكون حقيقة الأمر أن ما قد افترق نافٍ لما افترق عنه ، أى نفى اللاحق للسابق .

فيقال مثلاً : « **ما بعد المجتمع الصناعى** » وهو مصطلح لعالم الاجتماع الأمريكى **دانيل بل** اتخذ منه عنوانا لمؤلفه « بزوغ ما بعد المجتمع الصناعى » وهو ، فى أصله ، ورقة بحث قدمها هذا العالم إلى ندوة دولية فى زيورخ فى يونية ١٩٧٠ ويقصد **بل** من هذا المصطلح تحول المجتمع الحديث من إنتاج السلع إلى اقتصاد الخدمات ، وتأسيس المعرفة النظرية كمصدر للإبداع ، وتكنولوجيا عقلانية جديدة ، وإحداث تغيير فى البناء الاجتماعى(١) .

ويقال أيضا « **ما بعد التاريخى** » وهو مصطلح من ابتداع العالم اليابانى « **فرنسيس فوكوياما** ورد فى مقالة له بعنوان « **نهاية التاريخ** » نشرها عام ١٩٨٩ حيث يقرر أن ثمة أحداثا جوهرية فى هذه الفترة من تاريخ العالم ، وهى حركات الإصلاح فى الاتحاد السوفيتى وأوربا الشرقية ، وذيوع ثقافة المستهلك ، وهذه الأحداث دليل على انتصار الغرب والفكر الغربى » . ثم يستطرد قائلا « وما نشاهده الآن ليس مجرد نهاية الحرب الباردة أو

مجرد فترة عابرة بعد الحرب العالمية ولكن نهاية التاريخ ، أى نهاية التطور الأيديولوجى مع بزوغ عالمية الديموقراطية الليبرالية كشكل نهائى للحكومة الإنسانية »[٢] .

ويقال أيضا « **مجتمع ما بعد التجارة** » وهو مصطلح سكه العالم الأمريكى **بيتر دروكى** ، ويدور على بزوغ تعدديات جديدة تبدع متطلبات جديدة تخص القيادة السياسية ، أى تعدديات لم يسبق لها مثيل ، فقد كان مركز القوة ، فيما مضى ، أحاديا ، أما الآن فهو متعدد وخارج نطاق الحكومة . وهذا التعدد يستند إلى مؤسسات لها غاية واحدة محددة .

والسؤال بعد ذلك :

ماذا يعنى مصطلح « **ما بعد الحداثة** » ؟

نجيب بتحديد معنى « **الحداثة** » ثم نثنى بتحديد معنى « **ما بعد الحداثة** » .

الحداثة ، فى قاموس أكسفورد الإنجليزى ، تعنى المناهج الجديدة ، والاعتقاد فى العلم والتخطيط والعلمانية والتقدم واشتهاء التماثل والنظام والتوازن ، والثقة فى التقدم بلا حدود .

ومن هذه الزاوية يمكن رد الحداثة ، فى أصل نشأتها ، إلى كل من الفيلسوف الإنجليزى **فرنسيس بيكون** والفيلسوف الفرنسى **رينيه ديكارت** وضع بيكون منطقا جديدا لتكوين عقل جديد يتطهر مما علق به من أصنام يسميها « **أصنام العقل** » وهى أربعة أنواع : « أوهام القبيلة » وهى ناشئة من طبيعة الإنسان من حيث أن الإنسان ميال بطبعه إلى تعميم بعض الحالات دون التفات إلى الحالات المعارضة لها . و « أوهام الكهف » وهى ناشئة من أن كل فرد يحيا فى كهف خاص به ومنه ينظر إلى العالم . و « أوهام السوق » وهى الناشئة من ألفاظ موضوعة لأشياء غير موجودة ، أو لأشياء غامضة أو متناقضة . و « أوهام المسرح » وهى الآتية مما تتخذه النظريات المتوارثة من نفوذ جارف.وبعد أن يتطهر العقل من هذه الأوهام يتجه إلى استخدام المنهج الاستقرائى الذى يستند إلى التجربة .

أما **ديكارت** فقد أسس منهجا جديدا يستند إلى التزام العقل بالأفكار الواضحة والمتميزة ، وإلى الشك فى كل المعارف الإنسانية باستثناء الشك نفسه . ولما كان الشك تفكيراً فأنا أفكر ، ولما كان التفكير وجودا فأنا موجود . وهكذا انتهى **ديكارت** إلى حقيقة مؤكدة واضحة ومتميزة وهى « **أنا افكر إذن أنا موجود** » . وهى تعنى أن الإنسان كائن مستقل ومحدد لذاته .

وجاء بعد **ديكارت** منظرون لهذه الحقيقة مع تباين وجهات النظر ابتداء من **جون لوك** حتى **كانط** . وهؤلاء جميعا كانوا على وعى بالحداثة . بيد أن الحداثة لم تتصدر قضايا الفكر الفلسفى إلا فى نهاية القرن الثامن عشر حيث طرح **هيجل** قضية الحداثة على أنها قضية فلسفية . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن **هيجل هو أول** فيلسوف يبلور مفهوما واضحا عن الحداثة . ولهذا ينبغى البداية بهذا الفيلسوف إذا أردنا فهم العلاقة الحميمة بين الحداثة والعقلانية . فقد تصور **هيجل** أن مركزية الوعى الذاتى هى المحدد للتفلسف فى العصر الحديث ، وأن هذا الوعى لا يخضع فى تطوره للصدفة بل للقانون . يقول : « لابد منذ البداية أن يكون لدينا اعتقاد عقلانى أن الصدفة لا تتحكم فى المسائل الإنسانية . ومهمة الفلسفة تكمن فى وعيها أن ظهورها محكوم بالروح المطلق طالما أن هذا الظهور تاريخى »[٣] .

وفى ضوء هذا المعنى للحداثة تأسست جماعة من الفلاسفة المؤمنين برياسة الفيلسوفين الفرنسيين **الفريد**

لوزى وادوارد لوروا . غايتها قبول تعاليم الكنيسة أيا كان تأويلها الذى تفرضه عليها شريطة أن تنفصل الكنيسة عن الدولة ، والإيمان عن العقل . بيد أن هذا اللون من الحداثة قد أدانه بعنف **البابا بيوس العاشر** فى عام ١٩٠٧ . وإثر هذه الإدانة أصيب المثقفون الكاثوليك بالهلع ، وذاع تيار ينشد تجنب الأصالة الفكرية خشية أن تفضى إلى الهرطقة والإدانة .

بيد أن رد الفعل الأصيل ضد الحداثة قد تمثل فى اتجاهين لفيلسوفين ألمانيين أحدهما بزعامة **نيتشه** والآخر بزعامة **هيدجر** .

انتقد **نيتشه** عبادة العقل التى تدور على توهم العقل أنه قادر على معرفة الحقيقة والوجود . فى حين أن المنطق وهو من نتاج العقل وهْم ، ومبادىء العقل هى من اختراعه ثم يزعم أنها قوانين الوجود . ولهذا ليس ثمة ركائز يمكن تبريرها عقلياً . ولكن ثمة وجهات نظر ، وإثبات ونفى للإثباتات . والطبيعة تضيّق من مساحة وجهة النظر ، ومن ثم تتقلص مساحة الحرية . ثم إن الأخلاق تفرض علينا نوعا من الغباء كشرط للحياة والنمو »[٤] .

أما اتجاه هيدجر فيدور على أن الحداثة قد نسيت أن تسأل عن الوجود الذى كان قد انشغل به كل من أفلاطون وأرسطو . يقول فى كتابه « الوجود والزمان (١٩٢٧) » هل لدينا ، فى هذا العصر ، جواب عن معنى الوجود ؟ الجواب بالنفى . ولهذا من الملائم إثارة السؤال عن معنى الوجود من جديد . ولكن هل نحن اليوم فى حيرة من أمر عجزنا عن فهم لفظ الوجود ؟ الجواب بالنفى . إذن لابد منذ البداية إيقاظ فهم معنى هذا السؤال ، ثم يضيف قائلا إن الزمان هو الأفق الممكن لوجود الوجود . والزمان لا يعنى الحتمية وإنما يعنى الإمكان .

وبعد عشرين عاما نشر **هيدجر** مقالا بعنوان « رسالة عن النزعة الإنسانية » موجهة إلى مفكر فرنسى اسمه **جان بوفرى** Jean Beaufret يتحدث فيها عن ضياع الإنسان من حيث هو بلا مأوى ، وعن النزعة الإنسانية من حيث هى السبب الرئيسى لحروب الدمار .

فى هذا الإطار يمكن تحديد معنى ما بعد الحداثة . ومع ذلك فثمة صعوبة تواجهنا وهى غموض هذا التحديد بسبب تعدد التعريفات . وقد عرض **ميكل كوهلر** Michael Kohler لهذه التعريفات فى مقال له بعنوان « ما بعد الحداثة » (١٩٧٧) . من أهمها تعريف كل من **إرفنج هاو** Lrving Howe فى مقال له بعنوان « المجتمع الجماهيرى وقصص ما بعد الحداثة » (١٩٥٩) وهارى ليفن Harry Levin فى كتابه « **ماذا كانت ما بعد الحداثة** » (١٩٦٠) . **عند « هاو »** ما بعد الحداثة يعنى تآكل مراكز السلطة التقليدية وإهمال الاحتفالات التقليدية ، وفقدان المعتقدات القوية . وبالتالى فإن شخصيات القصص غير محددة اجتماعيا ، وتحيا فى عالم مفكك الروابط وخال من السلطة . ومن ثم تخلو هذه القصص من الأبطال كما تخلو من الصراعات البطولية .

أما عند **إرفنج** فما بعد الحداثة مرادف « **للاعقلانية** » .

أما فى منتصف الستينات فقد ارتأى **لسلى فيدلر** Leslie Fiedler أنه ينبغى النظر إلى أن تصدع القيم التقليدية التى ذكرها « **هاو** » ليس سلبيا بل إيجابى ، لأن ما بعد الحداثة يبتر نهائيا العلاقة مع نخبة الكتاب المحدثين . ويطرح « استطيقا جديدة » على حد تعبير **سوزان سونتاج** Susan Sontag التى تشارك **فيدلر** فى معارضتها « للمعانى » ، تقول فى كتابها « ضد التأويل ومقالات أخرى » (١٩٦٦) لا يهم أن يرغب الفنانون أو لا يرغبون فى تأويل أعمالهم ، فقيمة هذه الأعمال تكمن فى مجال آخر غير مجال المعانى . ونحن فى حاجة إلى الشبق

الجنسي للفن بدلا من هرمنيوطيقا الفن ولهذا فإن ما يميز ما بعد الحداثة ، في رأي **سونتاج** ، هو الهروب من التأويل . والمطلوب من الفن بعد ذلك لكي يحقق هذا الهروب من التأويل ألا يكون فناً من أجل مقاومة التأويل وهذا هو الفاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة ، ذلك أن الفن الحديث يشير إلى المعنى العميق الكامن وراء ما هو سطحي .

أما **رتشارد واسن** Richard Wasson فقد عرض وجهة نظره لما بعد الحداثة في منتصف الستينيات ، في مقال له بعنوان **« ملاحظات عن استطيقا جديدة »** (١٩٦٩) ، حيث يرى أن ما بعد الحداثة تمرد على الحداثة . ويمثل هذا التمرد **ايريس** مردوخ والان روب **جرييه وجون بارث** ، والفكرة المحورية لديهم تدور على التشكك في الاستطيقا الحديثة والمعاني الحديثة وبالذات « المجاز » كحقيقة مجاوزة لما هو عقلاني ، كما تدور على ضرورة استعادة العالم الخارجي لموضوعيته بحيث يمتنع أن يكون جزءا من الوعي الذاتي على نحو ما هو وارد عند المحدثين ، وعلى ضرورة المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع مع حذف المجاز الذي هو من أسباب هذه المسافة . ونتيجة ذلك أن الوحدة بين الذات والموضوع وهْم ، ومن هذه الزاوية فإن **واسن** يرفض سارتر لأن ثمة في رواياته وحدة خفية بين الذات والموضوع ، لأن البطل يمتلك العالم .

ويرى **جيرالد جراف** Gerald qraff في كتابه « أسطورة اختراق ما بعد الحداثة » (١٩٧٣) أن ما بعد الحداثة لا عقلانية ، لأنها ترفض التحليل والتأويل بدعوى أنهما يردان الفن إلى مجردات ويحيدان طاقاته المحرّرة . ومن ثم فإنها ثقافة مضادة ، وتعبر عن أزمة ثقافية عميقة،أو بالأدق عن أزمة أنطولوجية تدور على فقدان الواقع الخارجي ، ومن ثم الاغتراب عن هذا الواقع وعن كل واقع أيا كان .

ويقترب **وليم سبانوس** William Spanos من **واسن** ، إذ يرى أن التاريخ أحداث ممكنة وخالية من مقولة العلية ، ثم هو يناقش بالتفصيل المصادر الوجودية لما بعد الحداثة في مقال له بعنوان **« هيدجر وكيركجور وحقيقة الهرمنيوطيقا : نحو نظرية ما بعد الحداثة في التأويل »** (١٩٧٦) ويعرف ما بعد الحداثة بأنها انخراط الأدب في حوار أنطولوجي مع العالم من أجل الكشف عن التاريخية الأصيلة للإنسان الحديث ، وإمكانية التاريخ . واهتمام **سبانوس** بالتاريخ يفضي به إلى استبعاد أصحاب الرواية الجديدة من تيار ما بعد الحداثة . و « روب **جرييه** » ، مثلا ، يركز على الطبيعة اللغوية للقصة فيهربهما من العالم التاريخي ، ومن تاريخية الإنسان .

وأهم هؤلاء **إيهاب حسن** . فقد انشغل بما بعد الحداثة لمدة خمسة عشر عاما أصدر فيها أربعة مؤلفات وعدة مقالات . كان في البداية ينظر إلى ما بعد الحداثة على أنها فوضوية ونافية للإبداع ، ومفضية إلى التفكك ورموزها **دي ساد وبليك والسيريالية وجان جينيه** . ولكن مع تطور فكره انتهى إلى عدم كفاية هذه الخصائص ، فقد أضاف إليها الرغبة في الكشف عن استطيقا موحدة تعبر الحدود وتغلق الفجوات ، وتحقق مباشرة معرفية جديدة للعقل،بيد أن هذه المعرفية محكومة بتشكك معرفي وانطولوجي . ومن هنا الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة . فبينما خلقت الحداثة لنفسها أشكالا من السلطة الفنية،إذا بما بعد الحداثة تتجه نحو الفوضى الفنية ، ومن ثم إلى اللامركزية . وهذه اللامركزية تفضي إلى عالم ما بعد الحداثة،وهو يتميز بسمتين : اللاتعيّن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمحايثة . واللا تعين مصطلح استعاره إيهاب حسن من مبدأ اللاتعين لهيزنبرج ، ويعنى عنده فقدان الأساس الأنطولوجى ومن ثم يسمح ببزوغ الأشكال السحرية والتصوف وفقدان الأنا والتفتيت . أما المحايثة فهى خالية من أى أثر دينى،إذ يقصد منها قدرة العقل على التأثير فى الذات وفى العالم ، ومن ثم يصبح مباشرة بيئة ذاته . ومع غياب المراكز الأنطولوجية يبدع الإنسان ذاته وعالمه بفضل لغة منفصلة عن عالم الأشياء . ولذلك فالمحايثة تتجه نحو « التوحيد » و « الكوكبية » .

وسط هذه الأمشاج من تعريفات ما بعد الحداثة ماذا يبقى ؟ تبقى فى الصدارة مقولتان : اللاعقلانية واللا تأويل . والمقولتان لا تفترقان،فالذى يقف ضد العقل يقف ضد التأويل . فالعقل وإن كان جزءا من العالم إلا أنه مجاوز لهذا العالم ، إذ هو يعى العالم بينما لا يعى ذاته . وهو فى وعيه بالعالم ليس منفصلا عنه ، ومن ثم فهو مشارك فى صياغة هذا العالم . وهذه الصياغة تمتنع معها رؤية العالم كما هو فى حقيقته ، وبالتالى فليس من المقبول القول بأن العقل يصف العالم وإنما المقبول القول بأن العقل « يؤول » العالم ، أى أنه ليس مجرد « لوح مصقول » يسجل معطيات العالم ، وإنما قوة فاعلة . ولهذا يمكن القول بأن الصراع بين الحداثة وما بعد الحداثة يدور على قبول « التأويل » أو رفضه .

وإذا كان رفض التأويل هو العلامة المميزة لما بعد الحداثة ، فيمكن القول بأن ثمة علاقة عضوية بين ما بعد الحداثة والأصولية الدينية . فالأصولية الدينية ترفض تأويل النص الدينى لأنها تلتزم بحرفيته . ويلزم من رفض التأويل إنكار التعددية لأن التعددية تفضى إلى النسبية ، والنسبية نافية للدوجماطيقية ، لأن الدوجماطيقية توهم امتلاك الحقيقة المطلقة . ونحن ندلل على ما نقول بثلاث أصوليات : اليهودية والمسيحية والإسلام .

الأصولية اليهودية متمثلة فى « **جوسن امونيم** »[6] التى تأسست بعد حرب ١٩٦٧ وانتعشت بعد ١٩٧٣ ورفضت معاهدة كامب ديفيد لأنها ترى أن إسرائيل دولة « مقدسة » ، ومن ثم فالتنازل عن أى جزء من الأرض « هرطقة » لأن أى جزء هو منحة من الله . وهذه القداسة ليست مردودة فقط إلى الحكمة الإلهية وإنما أيضا إلى الدم اليهودى الذى أهدر فى الحروب من أجل الدفاع عن إسرائيل .

والأصولية المسيحية متمثلة فى « الغالبية الأخلاقية » التى أسسها القس « **جيرى فولول** » فى عام ١٩٧٩ . ولكن إرهاصاتها بدأت فى العشرينيات من هذا القرن بسبب تصورها أن الحداثة قد أضعفت الأسس الإنجيلية للحضارة الأمريكية ، وأن مقولة « التطور » مهددة للدين ، ومن ثم فالصراع حتمى بين الحداثة والأصولية[7] .

---

(1) D. Bell, The Coming of The Industrial Society, Penguin,1973, pp. 12-14.

(2) F. Fukuyama, The End of History, The Internationl In terest, Summer , 1989, p. 18

(3) Hegel, Introduction to the Lectures on the History of Philosophy, Clarendon Press, Oxford, 1987, P. 23.

(4) Nietzsche, Beyond Good and Evil, Pretace.

(5) Heidegger, Letter on Humanism, in m. H. Basic writings, ed, D.F. Krell (San Francisio pp. 193-242)

(6) Antoun and Hegland (Editors), Religious Resurgence, Syracuse Univ. Press, 1987, pp. 169-191.

(7) G. M. Marsden, Fundamentalism and American Culture, Oxford Univ. Press, 1980, pp. 3-8.

فريدريك جيمسون
عرض : ماجى عوض الله

الاستطيقا والسياسة
مواقف أيديولوجية فى جدل « ما بعد الحداثة »

إشكالية « **ما بعد الحداثة** » (Postmodernism) هى فى المقام الأول ذات طابع جمالى Aestheticوسياسى فى آن واحد . ومهما تعددت أوجهها وتنوعت ، نجد محورها الأساسى يدور حول المنظور التاريخى للشعوب وعلاقة « اللحظة الاجتماعية » (Social moment) ، التى نعيشها الآن ، بالمفاهيم السياسية .

وهذا الربط بين العلاقات الاجتماعية وفكرة الحداثة ، يعطى لثقافة « ما بعد الحداثة » بعداً مختلفاً عما يطلق عليه البعض اسم « المجتمع الاستهلاكى » Consumr) (Societyالذى هو محصلة للمجتمع الراسمالى ، ومن هنا وجب علينا أن نقف وقفة سريعة نتساءل فيها عن أوجه التشابه والتناقض بين « الحداثة الكلاسيكية » وحركة « **ما بعد الحداثة** » والتى يلخصها لنا **فريدريك جيمسون** فى أن كلاً من الحركتين يعبران عن « رد فعل » لما قبلهما .

فلو نظرنا إلى حركة « **ما بعد الحداثة** » فى المجالات الفنية المختلفة وما فيها من تنوعات شديدة الاختلاف ، سوف نتساءل عن العامل المشترك الذى يجعلنا نضعها كلها تحت مسمى واحد « **ما بعد الحداثة** » . ولكننا إذا أمعنا النظر نجد ـ وإن تعددت الأساليب وتنوعت المجالات ـ أنها دائما تتوحد تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومُقَنَّن (أو مُكَرَّس Canon) .

فحركة « **ما بعد الحداثة** » ظهرت عندما أصبحت « الحداثة الكلاسيكية » مقبولة فى الجامعات والمتاحف وفى الحياة العامة ، على صورة « رد فعل » .

ففى مجال السينما مثلا نجد أن انشقاق « **جودار** » عن الحركة الحديثة الفنية (**هيتشكوك** ، **بيرجمان** ، **فللينى** ، **كيروساوا**) ولّد فى السبعينيات سلسلة ردود فعل ضد هذا الانشقاق نفسه ؛ كانت نتيجتها مثلا تطور

جديد ومثير فى مجال التجريب والفيديو . وهذا ما حدث أيضا فى موسيقى « **فيل جلاس وتيرى رايلى** » و « **الموجة الجديدة فى الروك** » التى تختلف اختلافاً كبيراً عن سابقتها « **الديسكو** » و « الروك البراق » (Glitler Rock) .

إن الجمع ما بين الفيلم والموسيقى هنا هو نوع من « المنطق التاريخى » (Historical Logic) لتطور الأحداث من انفصال الحديث عن القديم ، والأحدث عن سلفه .

أما فى مجال الرواية فيصعب على الناقد كثيرا تجميع كل أنواع الرواية الحديثة تحت شعار « **ما بعد الحداثة** » وذلك لتشعب الاتجاهات الفنية الحديثة واختلافها . فكيف نجمع بين أعمال « **بوروه** » (Burroughs) و « **بينشون** » (Pynchon) و « إسماعيل ريد » (Ishmael Reed) و « بيكيت » (Beckett) وبين الرواية الفرنسية الجديدة (Nouveau roman) وما بعدها من « الرواية غير الخيالية » (Nonfictional Novel) و « القص الجديد » (New Narrative) وإن كان ما يجمع بين كل هؤلاء هو التحلل فى « تسلسل الحكاية » (Linear Navrative) ورفض « للواقع التمثيلى » (Representation) والثورة على أيديولوجية القص .

ولكن من الواضح أن أكثر المجالات تأثراً بـ « **ما بعد الحداثة** » هى مجال **العمارة** . ففى رأى **فريدريك جيمسون** لا يوجد مجال أبرز موت الحداثة كمجال العمارة ، حيث دار حوله الكثير من الجدال النظرى والعملى على حد سواء[٢] . والمحور الأساسى الذى يرتكز عليه الذين يهاجمون ما يسمونه بالعمارة الحديثة ذات الأبعاد الدولية هى : إفلاس ضخامة مبانيها (والتى هى أشبه بالنحت) ، فشل برنامجها « المثالى » (Utopian) . [والمتمثل فى تغيير الحياة الاجتماعية عن طريق تحويل المساحات] ، انتصار الصفوة عن طريق استبدادية الحاكم ، وأخيرا تدمير العمارة الحديثة لما قبلها بأشكالها الهندسية الزجاجية العالية منفصلة عما حولها من البيئة المحيطة حتى جعلتها أرضاً غير منتمية لشىء (No Man's Land) .

ومن هنا نجد أن لفن العمارة بالذات رنينا سياسياً وأصداء لا يمكن تجاهلها كما يحدث أحيانا فى الفنون الأخرى .

وفى مجال العمارة - كغيرها من المجالات الثقافية المختلفة - لا نجد ما يجمع شمل تعددية الاتجاهات فيها . فمنها ما يذكرنا بالعصر الباروكى (مثال **ميتشال جرافتر**) ومنها ما يتبع منهج الروكوكو أو الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة (كما هو الحال فى المعمارى **روسى ودى بوزيمبارك** » . وفى رأى **فريدريك جيمسون** أن هذا التنوع بالذات هو إحدى العلامات البارزة فى حضارة **ما بعد الحداثة** . وعلى العموم يحدد لنا الكاتب أربع وجهات نظر يدور حولها مواقف النقاد ، أولها : موقف مضاد لمرحلة الحداثة وهجومى عليها وترحيب شديد لما يأتى بعدها ، كما نجد فى نقد **إيهاب حسن** فى بدايات هذه المرحلة واعتبار « **ما بعد الحداثة** » أكثر قرابة من نظريات **ما بعد البنائية** وهو أيضا موقف مضاد فى طبيعته للحضارة الغربية الميتافيزيقية .

وقد اعتبرها **إيهاب حسن** إحدى بدايات فكر ووجود جديدين فى هذا العالم . وأيضا يواكب هذه النظرية احتفاء

هؤلاء النقاد بالتقدم التكنولوجي الحديث ، وهو ما يبرهن مرة أخرى على العلاقة الحميمة التي تجمع بين حركة **ما بعد الحداثة** والفكر السياسي في مجتمع « ما بعد الحداثة » .

أما الركيزة الثانية التي تحدد معالم « **ما بعد الحداثة** » فهي ظهور بعض الكتاب مثل **هيلتون كرايمر** وهو صاحب مجلة ثقافية باسم **المعيار الجديد** (The New Criterion) وفيها يؤكد أهمية الرجوع إلى كنف الحداثيين والتخلي عن مهاترات بعض المبدعين ، والدعوة إلى الأخذ بمواقف أكثر تقليدية ومحافظة ، وفي سبيل ذلك يعيد **كرايمر** رسم هؤلاء الحداثيين بدءاً من **إبسن** إلى **لورنس وفان جوخ** ، إلى **جاكسون** بولاك في صورة أكثر وداعة وأقل هجوما على المجتمع البرجوازي مما كانوا عليه فعلا .

ويرى **فريدريك جيمسون** أن الهدف من صدور مثل هذه المجلة في المقام الأول هو هدف سياسي ، بحيث يبدو وكأن حركة « **ما بعد الحداثة** » هي السبب الرئيسي للانحلال الأخلاقي والديني والأسري في المجتمع . ويعلل الكاتب سبب التجاء الجهات التقليدية إلى مثل هذه الأساليب ، باكتشافها أن أساليب القمع التقليدية لا تنفع في معظم الأحيان ، وهذا ما قد ثبت صحته في فترة « **المكارثية** » (Mac Cathisim) في أمريكا وفشل الحرب الفيتنامية وغير ذلك .

ولكن يقابل هذا الموقف السلبي حركة براسها **يورجين هابرماس** وفيها يؤكد أهمية المثل العليا في نظرية الحداثة وهنا يشترك **هابرماس** مع **أدورنو** في رفض « القوة المثالية » (Utopian Power) التي تتميز بها حركة الحداثة . على هذا النحو يلتزم **هابرماس** بأيديولوجيات حركة التنوير في القرن الثامن عشر التي تدعو إلى تعميم الفكر البرجوازي مع الاحتفاظ بالروح الليبرالية .

يرجع فريدريك جيمسون أن موقف هابرماس من البرجوازية هو بسبب عدم انتمائه لدولة يقمع فيها الفكر اليساري كما هو الحال في أمريكا .

أما وجهة النظر الرابعة والأخيرة ، فتتلخص في أن حركة **ما بعد الحداثة** ما هي إلا تكثيف وتأكيد لفكرة الإبداع . فمثلا يعتبر البعض ومنهم « **جان ـ فرانسوا ليوتارد** » أن مبدعي فترة **ما بعد الحداثة** ما هم إلا اداة لإعادة روح الحداثة الكلاسيكية وفكرها في المستقبل القريب .

وختاما يرى المؤلف أن كل المواقف السابق ذكرها ، والتي أخذت طابعا سياسيا في جوهرها ، إنما تسعى لفرض أحكام أخلاقية مسبقة في المقام الأول ، على الرغم من تناقض المواقف الأربعة (السابق ذكرها) وتباينها من التأييد إلى نقيضه الهجوم .

ويرى **جيمسون** أنه عند تناول مثل هذه القضية المثيرة يجب على الناقد التعامل مع جدل « **ما بعد الحداثة** » بدون إقحام فكرة « الخير والشر » عليها ، لأنه عند صدور الأحكام على أيديولوجيات **ما بعد الحداثة** فإننا بالضرورة نصدر أحكاماً على أنفسنا إذ أننا نعيش هذه الحقبة الزمنية والتاريخية وننتمي إليها .

نجد أيضا أن الكاتب يدعو النقاد الآخرين إلى عدم الاستسلام لإغراء إدانة « **ما بعد الحداثة** » على أنها مظهر من مظاهر الانحلال النهائي ، كما يدعوهم في المقابل إلى عدم المغالاة في أخذ موقف متفائل مبالغ فيه . وإنما يرى الناقد **فريدريك جيمسون** انه يمكننا تقييم نتاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضارتنا الحديثة من خلال رؤيتنا لإعادة نظام بناء الرأسمالية .

وأخيرا يرى الكاتب ما يميز « ما بعد الحداثة » هو الاتجاه إلى ثقافة شعبية تنتفى فيها ادعاءات الحداثة التخصصية والفردية ، ونجد ذلك واضحا فى فن العمارة حيث تندمج عمارة « ما بعد الحداثة » مع ما حولها من موتيلات ومحال وإعلانات السلع التجارية .

وتعد ثقافة « ما بعد الحداثة » أول تقارب ما بين « الفن الرفيع » و « الكتب الأكثر رواجاً » (Best Sellers) منذ عصر « زولا » (Zola) . وهنا نجد أن اندماج « الكلاسيكى » و « الشعبى » ظهر مرة أخرى فى شكل مملكة ثقافية عريضة .

هامش :

١ ـ هذه المقالة مأخوذة من كتاب :

Fredric Jaweson, (The Ideologies Of Theory: Essays 1971– 1986) **Theory and History Of Literature ed. Wead Godzich and Jochen Schulte- Sasse, vol. 49 (Minneapolis: Univ Of Mennesota Press, 1988), pp. 103- 113.**

٢ ـ لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر :

Robert Venturi, **Learning From Las Vegas** (1971).

Christopher Jeucks and Pier Paolo, after **Modem architecture**

ومعهم أيضا لى كوربسير (Le Cor busier) درايت ومايلر من المعارضين لكل ما هو حداثى فى العمارة ذات الطابع الدولى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن المؤلف :

● **فردريك جيمسون** واحد من أبرز النقاد الأمريكيين المعاصرين ، وهو معروف بكتاباته الشاملة المتنوعة حول الأدب والنظرية الأدبية والفنون عامة والسينما خاصة ، وقد انطلقت هذه الكتابات من رؤية ماركسية . قام « **جيمسون** » بالتدريس فى عدة جامعات أمريكية منها : هارفارد وكاليفورنيا وييل وديوك ، ويشارك الآن فى إصدار جريدة **النص الاجتماعى** Social Text التى تهتم بالقضايا النظرية والثقافية والايديولوجية ، وقد عكست مشاركة « **جيمسون** » فى هذه الجريدة اهتماما ملحوظا بأدب العالم الثالث ، خاصة فى ارتباطه بالقضايا المتغيرة فى عصر الرأسمالية متعددة القوميات .

من أبرز مؤلفات جيمسون : سارتر أصول الأسلوب Sartre: Origins of The Style عام ١٩٦١ ، والماركسية والشكل Marxism and Form عام ١٩٧١ ، وسجن اللغة Prison- House of Language عام ١٩٧٢ واللاوعى السياسى Political Unconscious الذى يدور حول الرواية بوصفها فعلا رمزيا اجتماعيا . فضلا عن الكتاب الذى يعده الآن للنشر تحت عنوان : شارات المرئى Signatures of the Visible . وما قدمناه هنا عَرْض وتلخيص لكتابه الأساسى حول ما بعد الحداثة Postmodernity .

تأليف : إليكس كالينيكوس   ترجمة : بشير السباعى

رسم الخط الفاصل

قراءة فى كتاب فردريك جيمسون

« مابعد الحداثة »

الماركسية ، كما يعلم الجميع ، ماتت ، ولذا فمن دواعى الاستغراب كل ذلك الذى تبديه على المستوى الثقافى من أمارات الحياة . لقد قوبل ترفيع «تيرى إيجلتون» مؤخرا إلى الأستاذية فى جامعة «أكسفورد» بسخط عارم ، خاصة بسبب الاعتراف الأكاديمى الذى خلعه هذا الترفيع على ماركسىّ غزير الإنتاج ، وغير ميال إلى التبريرية . على أن المحاولات التى بذلت لتوجيه نقد جاد إلى عمل «إيجلتون» ، خلافا للشتائم الرخيصة ، كانت نادرة[1] . و«إيجلتون» ليس غير واحد من عدد من الماركسيين البارزين فى حقل الدراسات الثقافية . ونظيره الأشهر عبر الأطلسى هو «فردريك جيمسون» ، الناقد والمنظِّر الأكبر سنا إلى حد ما ، والذى كان يدرس من قبل فى جامعة «ييل» ، ويدرس الآن فى جامعة «دوك» .

و«جيمسون» مؤلف لعدد من الدراسات البارزة ، خاصة «الماركسية والشكل» (١٩٧١) ، و«اللاوعى السياسى» (١٩٨١) ، المعنيَّين بصوغ نظرية ماركسية عن الأدب . على أنه مشهور ، على الأرجح ، بمقال نشر فى مجلة «نيو ليفت ريفيو» فى عام ١٩٨٤ تحت عنوان «ما بعد الحداثة ، او المنطق الثقافى لرأسمالية أيامنا» . وباستثناء كتاب «چان ــ فرنسوا ليوتار» :

يعتبر « اليكس كالينيكوس » ، الذى ولد فى « زيمبابوى » فى عام ١٩٥٠ ، واحدا من الكتاب الماركسيين البريطانيين البارزين المهتمين بالتيارات الفكرية المعاصرة وباتجاهات التطور الاجتماعى — الاقتصادى والسياسى فى عالم اليوم . وهو كاتب غزير الإنتاج ، من بين أعماله الأخيرة : «ضد ما بعد الحداثة : نقد ماركسى» (١٩٨٩) ، و«ثأر التاريخ : الماركسية والثورات الأوربية الشرقية» (١٩٩١) . وهو محاضر فى العلوم السياسية بجامعة «يورك» ، ورئيس تحرير مساعد لفصلية «إنترناشيونال سوشياليزم» البريطانية التى ظهر هذا المقال فى عددها الأخير (شتاء ١٩٩١ ــ ١٩٩٢) .

الحالة بعد الحداثية» ، فربما كان ذلك المقال المحاولة الأوسع نفوذا لصوغ الفكرة التى تذهب إلى أننا نحيا فى عصر «بعد حداثى» جديد بشكل مميز — وهى فكرة أصبحت حقيقة مقدسة عن قسم واسع من «الانتلجنتسيا» الغربية فى الثمانينيات . وكان مقال «جيمسون» نقطة مرجعية رئيسية بالنسبة للأدبيات الأكاديمية الواسعة التى انتشرت بشكل رئيسى فى الولايات المتحدة حول هذا الموضوع ، والتى تشمل أيضا مجلدا يتضمن أبحاثا مكّرسة لمناقشة وجهات نظره(٢) . وقد أعيد الآن نشر المقال إلى جانب كتابات أخرى لجيمسون ، حول ما بعد الحداثة ، فى الكتاب الذى نعرض له ، الأمر الذى يتيح فرصة مفيدة للنظر فى عمله(٣) .

ولكن لنقل أولا كلمة عن ما بعد الحداثة . إن المصطلح يستوعب ثلاث تطورات مرتبطة :

(١) رد الفعل الجمالى على الحداثة الرفيعة ، والذى برز على مدار السنوات الخمس والعشرين الماضية ، والذى يمكن رصده فى عدد من الوسائط ، خاصة فى العمارة ، حيث حلّت الزخرفية والإحالة التاريخية محلّ الكتل الصلبة التى تناطح السحاب ، المميزة لزمن ما بعد الحرب (العالمية الثانية) ، إلا أن بالإمكان رصده أيضا فى الرسم والأدب .

(٢) الأفكار الفلسفية المرتبطة بجماعة المفكرين الفرنسيين فى الستينيات المجموعين معا تحت اسم ما بعد البنيوية ، خاصة جيل «دولوز» و«جاك ديريدا» والراحل «ميشيل فوكوه» ، والذين يجمع بينهم نفى وجود أى واقع مستقل عن الفكر واللغة الإنسانيين ، ونفى أى تماسك واستقلال للشخص الفرد .

(٣) النظريات الاجتماعية التى تؤكد أن الرأسمالية الصناعية قد حل محلها «مجتمع بعد صناعى» لا تنطبق عليه التناحرات الطبقية بين البورجوازية والبروليتاريا(٤) .

وتتمثل مساهمة «ليوتار» المميزة فى القول بأن هذه الظواهر الثلاث كلها ترتبط فيما بينها ، وأنها كلها تعبر عن سقوط الرؤى الكبرى ، أى فلسفات التاريخ التى بلغت الذروة عند «هيجل» و«ماركس» والتى حاولت دمج مجمل الوجود الإنسانى فى نمط ذى معنى تتحد فيه المعرفة والتحرير ، العقل والحرية . وقد أفرزت «الرؤى الكبرى» (معتقل أو شفيتز) (النازى) و (معسكرات الاعتقال والسخرة الستالينية فى ارخبيل جولاج) . وتعبر ما بعد الحداثة عن المفهوم الذى يذهب إلى أن من الضرورى «خوض حرب ضد الكلية» ، والإعلاء بدلا من ذلك ، من شأن فنون وعلوم المجتمع بعد الصناعى ، والتى تتمثل فكرتها الرئيسية فى التجزىء بدلا من التماسك(٥) .

ولابد من أن يكون واضحا أن حجج «ليوتار» لا يمكن للماركسيين «ببساطة تبنيها بشكل غير انتقادى — فهى بصرف النظر عن أى شىء آخر تتضمن إعادة صياغة للنظرية الليبرالية القديمة المعروفة عن الشمولية ، ذات الأهمية المحورية لدعاية الحرب الباردة الغربية ، والتى تذهب إلى أن الماركسية والفاشية قد انبثقتا من جذور واحدة ، وأن الكارثة سوف تعقب أية محاولة للتخلص من السوق الحرة . إلا أنه ، كما تكشّف ، كانت هناك طريقتان رئيسيتان لرد فعل المثقفين اليساريين على «ما بعد الحداثة» . فقد تمثل رد الفعل الأول فى الرفض الصريح : ولعل النموذج الأكثر تميزا لهذه الاستراتيجية هو كتاب «خطاب الحداثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفلسفى » (١٩٨٥) للفيلسوف والمنظر الاجتماعى الألمانى **يورجين هابرماس** ، والذى يقدم نقدا ساحقا لما بعد البنيوية ومقدماتها فى كتابات **نيتشه وهايدجر** ، وقد اتبعت المسار نفسه وإن كان من منظور ماركسى أكثر ارثوذكسيه بكثير ، كما فعل **كريستوفر نوريس** .(٦)

اما النهج الثانى فقد سلكه جيمسون ، نهج : **إنْ لم يكن بوسعك ضربه فلتنضم إليه** » ، « نهج إدماج أفكار رئيسية بعد حداثية فى النظرية الماركسية ، معاملتها بوصفها رصدا دقيقا بصورة جزئية لظواهر واقعية »(٧) . ويلخص « **جيمسون** » نفسه هذه الاستراتيجية فى نهاية كتابه :

(بين الحين والآخر كنت اشعر بالضجر من شعار « ما بعد الحداثة » ، شانى فى ذلك شان اى إنسان آخر ، إلا اننى عندما كنت اميل إلى الأسف لتواطئى معه ، والأسف لإساءات استخدامه وسمعته الفاضحة ، وعندما كنت اميل إلى ان استنتج على مضض انه يثير مشكلات اكثر من تلك التى يحلها ، كنت اتوقف لأتساءل عما إذا كان بإمكان اى مفهوم آخر إبراز القضايا بمثل هذه الطريقة الفعالة والمقتصدة .(٨)

« والاستراتيجية البلاغية للصفحات السابقة تتضمن تجربة ، اى محاولة لمعرفة ما إذا كان ليس بوسع المرء ، من خلال منهجة ما هو منهجى بشكل حازم ، وإضفاء طابع تاريخى على ما هو غير تاريخى بشكل حازم ، تطويقه ، وشق طريق تاريخى للتفكير فى ذلك على الأقل .

« يجب أن نسمى النظام » : ان ذروة الستينيات هذه تجد بعثا غير متوقع فى المناقشة الدائرة حول « ما بعد الحداثة » .(٨)

وبشكل ملموس أكثر ، فإن « **جيمسون** » **يرى انه يجب النظر إلى « ما بعد الحداثة »** على أنها الفن المميز لمرحلة خاصة من مراحل التطور الرأسمالى . فالرأسمالية الآن ، بالفعل ، فى مرحلتها الثالثة . والمرحلة الأولى ، مرحلة الرأسمالية الكلاسيكية أو التنافسيّة ، كان لها نظير ثقافى فى واقعية روائيّ القرن التاسع عشر الكبار « **بلزاك** » ، « **ديكنز** » ، « **تولستوى** » . وأدت الرأسمالية الاحتكارية إلى ظهور حداثة أوائل القرن العشرين ، حداثة « **بيكاسو** » و « **جويس** » و « **لوكوربوزييه** » . أما الآن ، فإننا نحيا فى العصر الذى يسميه « **جيمسون** » بعصر « **رأسمالية ايامنا او الرأسمالية المتعددة الجنسيات او الاستهلاكية** » . وهو يستقى هذا التقسيم للعهود من عمل التروتسكى البلجيكى « **ارنست ماندل** » ، الذى « **نظر** » كتابه « **رأسمالية ايامنا** » ، لأول مرة لمرحلة ثالثة للرأسمالية من منظور ماركسى بشكل صالح للاستعمال . وهذا هو ما جعل أفكارى الخاصة عن « **ما بعد الحداثة** » ممكنة ، ولذا فيجب فهمها على أنها محاولة لتنظير المنطق المحدد للإنتاج الثقافى لتلك المرحلة الثالثة » .

وفى الأقسام الاستهلالية الرائعة لمقاله المنشور فى عام ١٩٨٤ ، يستخدم « **جيمسون** » عمل « **آندى وورهول** » بشكل خاص لتمييز ما يعتبره السمات المميزة للفن بعد الحداثى : « **انعدام جديد للعمق** » . « **ذبول تحريك العواطف** » ؛ تجزىء الذات ؛ اختزال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الماضى إلى مصدر لخلائط لا نهاية لها من القطع الفنية المتنوعة ، كما فى الميل إلى الأساليب الارتجاعية الرائجة ، وما يسميه بـ « **فيلم الحنين إلى الماضى** » ؛ معايشة انفصامية للعالم يحل فيها « **التصور المتوقد للاختلاف الجذرى** » محل أى إحساس بعلاقات تلعب دورا توحيديا ؛ « **انتشاء مهلوس جديد غريب** » تجاه « قفزة لا مثيل لها إلى اغتراب الحياة اليومية فى المدينة » .

ويرى « **جيمسون** » أن هذه الخصائص للفن المعاصر لا يمكن فهمها إلا فى سياق رأسمالية أيامنا : « أنقى شكل لرأس المال يظهر حتى الآن ، توسع ضخم لرأس المال فى مناطق كانت حتى الآن لا تعرف الاقتصاد السلعى . وهكذا فإن رأسمالية أيامنا هذه الأكثر نقاء تزيل جيوب التنظيم قبل الرأسمالى التى كانت تتسامح معها حتى الآن ، وتستغلها بشكل خراجى . ويميل المرء إلى الحديث فى هذا الصدد عن اختراق واستعمار جديدين وأصيلين من الناحية التاريخية للطبيعة وللاوعى : أى تدمير زراعة العالم الثالث قبل الرأسمالية عن طريق الثورة الخضراء ، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان »(٩) .

ويتمثل أحد السبل لتلخيص الصلة التى يراها « **جيمسون** » بين رأسمالية أيامنا وما بعد الحداثة فى فكرة « **المسافة النقدية** » . فالمراحل الأسبق للفن البورجوازى قد حافظت دائما على مسافة معينة بين الإنتاج الثقافى والمجتمع البورجوازى : فقد سعى الواقعيون إلى اختراق مظاهر الحياة اليومية والتوصل إلى مفهوم معين عن الكل الاجتماعى ؛ والحداثيون خلقوا عبادة للعمل الفنى نفسه ، مشيدين بانفصاله عن المألوف البورجوازى ، على أن الفن بعد الحداثى إنما يتميز على وجه التحديد بواقع أن « المسافة بوجه عام (بما فى ذلك « المسافة النقدية » بوجه خاص) قد أُلغيت بشكل محدد للغاية » ، وهو تطور يتطابق مع الطريقة التى ، من خلالها ، « ينتهى التوسع الضخم الجديد لرأس المال المتعدد الجنسيات إلى اختراق تلك الجيوب قبل الرأسمالية عينها واستعمارها (الطبيعة واللاوعى) التى منحت مرتكزات خارج — أرضية وأرشميديسية للفعالية النقدية » ، وهكذا يعتبر (**جيمسون**) مفهوم ما بعد الحداثة مفهوما مفيدا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » ، أى « كل هذا المجال الجديد الأصيل مفيدا لأنه يمتلك « لحظة حقيقة » ، أى ، « كل هذا المجال الجديد الأصيل المؤدى إلى التفسخ والإحباط بشكل غير عادى » ، مجال رأسمالية أيامنا(١٠) .

ويطور **جيمسون** نقاشه ببلاغة ورهافة لا يمكننى نقلهما هنا ولا يمكن استيعابهما إلا بقراءة بحثه الأصلى عن ما بعد الحداثة والمشكلة هى أن هناك الكثير مما يمكن منازعته فى كل من حدَّى العلاقة التى يراها ، أى رأسمالية أيامنا والفن بعد الحداثى . ففى المقام الأول ، وأيا كان رأى المرء فى كتاب ماندل « رأسمالية أيامنا » ، فإنه معنى بتقديم تفسير لرواج ما بعد الحرب (العالمية الثانية) الذى جربته الرأسمالية الغربية ولمرحلة الأزمات التى دخلتها فيما بعد فى أواخر الستينيات . لكن التسينيات ، كما أشار إلى ذلك **مايك ديفيز** ، هى بالتحديد اللحظة التى يرى فيها **جيمسون** انبثاق الفن بعد الحديث ، وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه يشخص رأسمالية أيامنا اليوم على أنها تشهد توسعا لا أزمة(١١) ولا يرد **جيمسون** على انتقادات **ديفيز** إلا بشكل جد

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

مشروع ومستخف . وبشكل أعم ، فإنه عبر كل هذا المجلد لا يكاد يبذل أى جهد لتطوير فكرة « الرأسمالية المتعددة الجنسيات » أو البرهنة عليها . وقد بذل آخرون جهدا أكثر جدية لعمل ذلك . ولا شك أن أهم مثال لمثل هذا العمل هو عمل المنظر الحضرى الماركسى **ديفيد هارفى** ، الذى يستخدم المفهوم الرائج عن « التراكم المرن » سعيا إلى تمييز الأساس الاقتصادى لـ « **حالة ما بعد الحداثة** » ، مع أنه يجب الإشارة إلى أن **هارفى** يتردد فى وصف « التراكم المرن » بأنه مرحلة جديدة متميزة للتوسع الرأسمالى ويشدد على عدم استقرار وهشاشة الاقتصاد العالمى المعاصر[١٢] . وهذا الحذر مشروع : فالتدويل الأعظم لرأس المال على مدار الجيل الماضى لا يمثل بحال من الأحوال تحقيق الاستقرار للرأسمالية ، بل إنه لا يؤدى إلا إلى احتداد تناقضاتها الداخلية . وهذا زعم لا يقدم **جيمسون** حجة ولا برهانا لتفنيده[١٣] .

وكما يمكن للمرء أن يتوقع فإن لديه كلاما أكثر بكثير عن طبيعة الفن بعد الحداثى : ولكن حتى هنا أيضا يفشل **جيمسون** فى إثبات زعمه الأساسى ، الا وهو أن هناك قطيعة حاسمة تفصل ما بعد الحداثة عن الحداثة . فالفن الحداثى ، كما يبين **يوجين لان** ، يتميز بأربع سمات هيكلية — « الوعى الذاتى الجمالى **أو الانعكاس الذاتى** و « التزامن و التجاور أو « **المونتاج** » و « **المفارقة** والالتباس وانعدام اليقين » و « نزع الطابع الإنسانى » وزوال الذات الفردية المتكاملة أو زوال الشخصية »[١٤] . وعادة ما ينسب دعاة فن بعد حداثى بشكل متميز سمة أو أكثر من سمات الحداثة هذه إلى أعمال يريدون الزعم بأنها بعد حداثية[١٥] . ومما يؤسف له أن **جيمسون** ليس فوق مثل هذه المناورات[١٦] . إلا أنه ، بشكل نموذجى أكثر ، يسعى إلى تمييز الأعمال الفنية بعد الحداثية عن الأعمال الحداثية ليس من زاوية بنيتها الشكلية أساسا ، وإنما من زاوية علاقتها بالمجتمع ومفهومها عنه .

وهكذا يرى **جيمسون** (متبعا هنا فكرة **لبيرى اندرسون**) :

« أن الحداثة يجب النظر إليها إذا على أنها تتطابق بشكل فريد مع لحظة متفاوتة فى التطور الاجتماعى ، أو مع ما وصفه ارنست بلوخ « تزامن غير المتزامن » تعايش حقائق من لحظات تاريخية مختلفة جذريا — الحرف اليدوية إلى جانب الكارتيلات الكبرى ، حقول الفلاحين التى لا تبعد عنها كثيرا مصانع كروب أو احد مصانع فورد »[١٧] .

وبالمقابل ، على اية حال ، فإن « ما بعد الحداثة حداثية أكثر من الحداثة نفسها » لأنه فى راسمالية ايامنا :

« ينتصر التحديث ويمحو القديم تماما . إذ يجرى إلغاء الطبيعة جنبا إلى جنب الريف التقليدى والزراعة التقليدية ، بل إن الآثار التاريخية الباقية ، التى اصبحت الآن كلها مغسولة من التراب ، تصبح مظاهر لامعة للماضى ، لا بقاء له . فالآن كل شىء جديد ، إلا انه للسبب نفسه ، فإن مقولة الجديد نفسها تفقد معناها وتصبح نوعا من موروث حداثى »[١٨] .

يبدو لى هنا أن **جيمسون** يتطلع إلى شىء ما (وإن كان من المبالغة ، كما هو واضح ، القول بأن الرأسمالية قد الغت الطبيعة ، مثلما هو من الصعب ، على أقل تقدير ،

فهم السبب فى أن الطبيعة واللاوعى يشكلان ، كما زعم من قبل ، « جيبين قبل رأسماليين » . لقد توهجت الحداثة بشكل رائع فى أواخر القرن التاسع عشر فى مجتمعات — ألمانيا وروسيا وإيطاليا وفرنسا — تتميز بتطور متفاوت ومركب ، بتعايش الرأسمالية الصناعية الآخذة فى التوسع بسرعة وأشكال أقدم للسيطرة الاجتماعية . إن تقنياتها الشكلية ، كالمونتاج ، قد ساعدت على تسليط الضوء على التجاوز الغريب لأساليب الحياة والتفكير المتقدمة والمتخلفة . كما سمحت لحركات طليعية كالتركيبية فى روسيا والسوريالية فى فرنسا بتخيل فن لايكون . كما تصور بروست وجويس ، ملاذا من العالم ، بل وسيلة لالغاء التمايز بين الفن والحياة اليومية ، وذلك كجزء من النضال من أجل تغيير الحياة اليومية نفسها . لكن هزيمة الثورة الاشتراكية فى فترة ما بين الحربين (العالميتين) قد جعلت من الممكن ، ليس فقط توسع الرأسمالية الغربية بعد عام ١٩٤٥ وإنما أيضا استيعابها للحداثة فى الثقافة الرفيعة البورجوازية(١٩) .

ومن هذا المنظور ربما كان جيمسون محقا فى « الحديث عن انفراجة ما بعد الحداثى ، التى هى ، بوجه عام ، إزالة عاصفة للعقبات وإطلاق لإنتاجية جديدة كانت إلى حد ما محتدمة ومجمدة وحبيسة كالعضلات المتقلصة فى نهاية الفترة الحداثية » . ولا شك أن رد الفعل المضاد لعقم وشكلية ماسمى أحيانا بحداثة أيامنا كان تطورا ضروريا بل وربما كان يستحق الترحيب . على أن من الأنسب النظر إليه على أنه استمرار للحداثة ، يستخدم الصيغ الشكلية نفسها فى سياق اجتماعى وسياسى مختلف للغاية عن سياق انبثاقه . ومن المهم بشكل خاص التشديد على هذه النقطة لأن إحدى الظواهر الثقافية المعاصرة الأكثر وضوحا هى نوع من ابتذال الأفكار والموضوعات الرئيسية الحداثية .

وأنا لا أفكر هنا فى مجرد ظهور صور حداثية فى وسائل الإعلام الجماهيرى — وإن كانت الكلمات تخون أحيانا ، مثلما حدث حينما واجهت استخدام صورة فوتوغرافية تركيبية شهيرة لمنظّر البروليت كولت (الثقافة البروليتارية) أو سيب بريك فى بيع الرانجلر جينز . وتتمثل إحدى السمات المميزة للموجة الكبرى للأعمال الحداثية فى أواخر القرن الماضى فى تنمية انفصال ساخر معين عن الواقع : لقد جرى تجريد العالم من أية أهمية أصيلة ، وجرت معاملته بوصفه وسيلة لسعى الفنان إلى التعبير عن نفسه(٢٠) . وهذا الانفصال عن العالم يساعد على فهم التباس الحداثة السياسى ، انفتاحها لفاشيين مثل سيلين ولماركسيين مثل بريخت . لكن السخرية ، فى الثقافة المعاصرة ، قد كفت عن أن تكون ملكية لنخبة فنية صغيرة وصارت ظاهرة جماهيرية ، يتقاسمها لفيف واسع من « الطبقة المتوسطة الجديدة » من المديرين والمهنيين الذين يبدو الموقف المنفصل ، الهازىء ، أنسب رد لهم على عالم لم يعد بوسعهم لا الإيمان بعدالته ولا الإيمان بإمكانية تغييره .

وربما بسبب السياسة المضمرة فى موقفه ، أكثر مما يسبب أى شىء آخر ، أرى أن من الأفضل الوقوف ضد ما بعد الحداثة بدلا من « تطويقها » أو حتى دمجها جزئيا ، كما يفعل جيمسون ، فما يكمن فى أساس استراتيجيته هو طبعة خاصة من الهيجيلية ، لا يكون فيها أى موقف نظرى خاطئا ببساطة أبدا بل يتضمن دائما فكرة عميقة ما يجب دمجها فى آراء الناقد الخاصة . وهذا يقود جيمسون إلى أن يكون متسامحا بشكل مسرف مع ما بعد البنيوية بشكل عام ومع كتابات جان بودريار عديمة القيمة إلى حد بعيد بشكل خاص(٢١) . وأنا أعتقد أن المبرر الفلسفى الكامن فى

أساس هذا التسامح لا يصمد للنقد . فحتى عندما يدمج المرء فكرة عميقة ما مستمدة من وجهة نظر محل نقد فى نظريته الخاصة فإن النتيجة تكون شيئا جديدا : إن **ماركس** لم يضف ببساطة مذاهب **ريكاردو** إلى أفكاره هو بل قام بتحويلها . وأيا كان الأمر ، فمن الضرورى أحيانا عدم الانخراط فى حوار والسعى إلى تخليص الصحيح من الزائف فى موقف الآخر ، بل رسم خط فاصل وخوض نضال .

أما معرفة متى يجب النضال ، حتى فى أكثر مجالات النظرية تعقيدا ، فهى فى نهاية المطاف مسألة سياسية . إلا أنه فى مجال السياسة بالتحديد يتميز **جيمسون** بأكثر تردد . فهو أحيانا يكون رائعا بصورة مطلقة ، كما هو الحال ، مثلا ، حين يدين « استسلام اليسار » دون أن يذكر الآخرين ـ لمختلف أشكال أيديولوجية السوق » ، وحين يشير بشكل تهكمى «. إلى عربة موسيقى اشتراكية السوق : **اليوم نجد أنفسنا مضطرين إلى الموافقة على الافتراض الذى يرى أن الاشتراكية لم تعد لها فى الواقع علاقة بالاشتراكية نفسها** » . وعلى الرغم من ذلك ، فإن **جيمسون** يسمح لنفسه ، بعد ذلك بصفحات ، بالتفوه بزعم يدل على سذاجة سياسية مدهشة : « إن إحساسى فى الواقع هو أن فشل تجربة **خروشوف** لم يكن كارثة بالنسبة للاتحاد السوفييتى وحده وإنما كان حاسما بشكل أساسى إلى حد ما بالنسبة لبقية التاريخ العالمى ، ناهيك عن مستقبل الاشتراكية نفسها »[٢] . والحال أننى أشعر وكأننى أود أن أقول **لجيمسون** ، فى كلمات **جون مكنرو** الخالدة : من الصعب أن أتصور أنك جاد فيما تقول . أو ، مرة أخرى ، حيث ينبذ **جيمسون** بشكل حاسم التنديدات بعد الحداثية بـ « حنين » الماركسيين » إلى السياسات الطبقية » ، معلقا بأن هذا « ملائم ملاءمة وصف جوع الجسم ، قبل تناول الوجبة الرئيسية ، بأنه حنين إلى الطعام » ، لكنه سرعان ما يفسد كل شىء بقوله أن **جيبسى جاكسون** « قد ابتكر من جديد تقريبا « لغة » السياسة الطبقية ... بالنسبة لزماننا »[٢٣] . والكتاب حافل بمثل هذه الانفلاتات والمزاعم ، غير المؤيدة بأى تحليل أو نقاش جاد ، الأمر الذى يوحى بنهج هاو تجاه الماركسية .

ومع ذلك فإن **جيمسون** فى أفضل حالاته هو أكثر بكثير من مجرد هاو . ففى كتاب جديد آخر . وهو دراسة **لثيودور أدورنو** ، منظر مدرسة فرانكفورت ، يرصد « انبثاق رأسمالية جديدة وعالمية بشكل حقيقى أكثر » بعد الثورات الأوروبية الشرقية :

« إن أياً » منها لا « يدحض » الماركسية ، التى ما تزال على العكس من ذلك التيار الفكرى الوحيد المصر على توجيه انتباهنا إلى الآثار الاقتصادية لـ « التحول الكبير » الجديد ، التى تجازف بصب ماء بارد على أوهامه بشأن الهيكل العلوى . فراس المال والعمل (وتعارضهما) لن يتلاشيا فى ظل الشرع الجديد ، كما انه لا يمكن أن توجد إمكانية فى المستقبل ، مثلما لم توجد البته فى الماضى ، لأى « طريق ثالث » ذى اهلية بين الرأسمالية والاشتراكية ، بصرف النظر عما اصاب هذه الأخيرة بالنسبة للناس الذين جرى إتخامهم بها عن طريق التلقين من الأوشاب البلاغية والتصورية ... إن عالماً أولاً بعد حداثى بالكامل لن يعدم هو نفسه شبانا لهم ميول وقيم يسارية صادقة وعلى استعداد لتبنى رؤى التغيير الاجتماعى الجذرى التى تكبتها معايير المجتمع البورجوازى . وديناميات مثل هذا

الالتزام مستمدة ليس من قراءة « الكلاسيكيات الماركسية » بل من المعايشة الواقعية لواقع اجتماعي والطريقة التي لا يمكن بها إنجاز قضية أو مسألة معزولة ، كقضية أو مسألة إنهاء شكل خاص من أشكال الظلم ، دون نظم مجمل شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في كلية ، الأمر الذي يتطلب عندئذ ابتكار سياسة للتغيير الاجتماعي ... وسواء اختفت كلمة « الماركسية » أو لا ، إذاً ، في ممحاة شرائط عصور مظلمة جديدة ما ، فإن الشيء نفسه سوف يعاود الظهور لا محالة »[٢٤] .

هذا إذاً تأكيد لوضع الماركسية الحالي ، وهو رائع روعة أي تأكيد رائع أعرفه . والمشكلة هي أنه تأكيد **للنظرية** الماركسية ، خاصة ممارسة البحث عن الكلية « نظم مجمل شبكة المستويات الاجتماعية المتداخلة في كلية . ويرى **جيمسون** أن هناك صلة بين مفهوم الكلية والسياسة الثورية : وهكذا فإن « العداوة » بعد البنيوية لمفهوم « النظرة الكلية » ، سوف يبدو من المعقول تماما تفسيرها على أنها رفض منهجي لمفاهيم وأفكار الممارسة بصفتها هذه ، أو للمشروع الجماعي » . ولكن أين هي القوة الاجتماعية التي ستقوم بهذا « المشروع » ؟ إن **جيمسون** لا يذهب إلى المدى الذي ذهب إليه **أدورنو** ، ، الذي رأى أن الطبقة العاملة الغربية قد جرى دمجها في « رأسمالية أيامنا » . لكنه يبدو ، أحيانا ، قريبا بما يكفي من تشاؤم **أدورنو** » كما حين يقول :

« لقد كان أدورنو حليفا مشكوكا فيه في الوقت الذي كانت ما تزال فيه هناك تيارات سياسية معارضة قوية كان يمكن لانسحابيته المزاجية والمشاغبة أن تصرف القارىء غير الملتزم عنها . أما وأن تلك التيارات قد أصبحت الآن هي نفسها مذعنة ، فإن عصارته المرة ترياق سار ومذيب ماسح يجب صبه على وجه « ماهو قائم »[٢٥] .

من الواضح أن **جيمسون** ليس مستعدا للاستسلام . فإذا كنا نعيش في زمن هزيمة ، فإن الهزيمة ليست أكثر من مؤقتة .

« إن الفترة ما بعد الحداثية قد تكون تماما ... أكثر قليلا من فترة انتقالية بين مرحلتين من مراحل الرأسمالية ، تجرى فيها إعادة هيكلة الأشكال الأسبق لما هو اقتصادي على نطاق عالمي ، بما في ذلك الأشكال الأقدم للعمل ومؤسساته ومفاهيمه التقليدية . أما أن بروليناريا أممية جديدة (تتخذ أشكالا لا يمكننا بعد تخيلها) سوف تعاود الانبثاق من هذا الانقلاب الهادر فذلك أمر لا يحتاج إلى نبي لتوقعه : لكننا نحن أنفسنا لا نزال في نطاق الغور بين الأمواج ولا يمكن لأحد القول إلى متى سوف نبقى فيه »[٢٦] .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحتى لو افترضنا أن هذا التحليل صحيح (وهو مالا أوافق عليه) ، فما هو المفترض منا عمله في « الغور » ، ترقبا لموجة جديدة ما تحملنا إلى الأمام ؟ إن المجاز يوحي بنزعة جبرية ، بانتظار للأحداث يتنافى مع التراث الثوري . ومن الصعب ألا يشعر المرء بأن وضع **جيمسون** في العالم الأكاديمي ، انعزاله عن النشاط السياسي ، يحكم عليه بهذا الموقف السلبي في نهاية المطاف . وهذا يذكرنا ، مرة أخرى ، بحدود الماركسية الغربية المشوبة بفصلها بين النظرية والممارسة[٢٧] .

الحواشى :

(١) لقد صار الحنق الموجه إلى ايجلتون عن جميع جهات الصحف الكبرى ، من **الجارديان إلى الاندبندت** ، ومن **اللندن ريفيو اوف بوكس** إلى الاسبكتيتور .

(٢) ف . جيمسون ، « ما بعد الحداثة ، أو المنطق الثقافى لراسمالية ايامنا » ، **نيوليفت ريفيو** ، ١٤٦ (١٩٨٤)و د. كيلنر ، « **ما بعد الحداثة / جيمسون / نقد** » (واشنطن دى سى ، ١٩٨٩) .

(٣) ف . جيمسون ، « **ما بعد الحداثة ، او للنطق الثقافى لراسمالية ايامنا** » (لندن ، ١٩٩١) . انطباعى هو أن معظم ، إن لم يكن كل ، الكتاب يتألف من مقالات نشرت بالفعل فى أماكن اخرى ، مع أنه لا الناشر ولا المؤلف قد اعتبرا أن من المناسب تحديد مصدر كل مقال . ويمكن للنتائج ان تكون مربكة نوعا ما ، إن لم نقل مزعجة — كما يحدث ، ص ١٨٠) . إلا أنه لا يقال له ماذا كان المعرض أو متى أقيم . وقد ادخل جيمسون بعض التغييرات على نصوص سبق نشرها ، مثال ذلك المقال الذى نشر فى عام ١٩٨٤ فى **النيو ليفت ريفيو** ، الذى يظهر الآن بوصفه الفصل الأول .

(٤) انظر ا . كالينيكوس ، « **ضد ما بعد الحداثة** » ، (كيمبردج ، ١٩٨٩) و « ما بعد الحداثة الرجعية » ، فى الكتاب الذى أشرف على اعداده ر . بوين و أ. راتانسى . والصادر تحت عنوان « **ما بعد الحداثة والمجتمع** » (بيزنجستوك ، ١٩٩٠) .

(٥) ج . ف ليوتار ، « **الحالة بعد الحداثية** » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٨٤ .

(٦) انظر بوجه خاص ك . نوريس ، « **ما المشكلة مع ما بعد الحداثة** » (لندن ، ١٩٩٠) و « زيارة جديدة إلى الثامن عشر من برومير » ، الذى سوف ينشر فى « **ثيورى ، كلتشر** اند **سوسيتى** » .

(٧) انظر أ. كالينكوس ، « **الماركسية فى مواجهة** ما بعد الحداثة » ، الذى **سوف ينشر فى** « **ثيورى ، كلتشر اند سوسيتى** » .

(٨) **ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره** ، ص ٤١٨ (٩) المصدر السابق ، **ص** ٣٦ .

(١٠) **المصدر السابق ، ص ٤٨ — ٤٩ .**

(١١) **م . ديفيز ، النهضة الحضرية وروح ما بعد الحداثة** ، **ينوليفت ريفيو** ، الباب الثانى .

(١٢) د. **هارفى** ، « **حالة ما بعد الحداثة** » (اكسفورد ، ١٩٨٩) ، خاصة الباب الثانى .

(١٣) انظر : أ . كالينيكوس ، « **ضد ما بعد الحداثة** » ، الفصل الخامس ، و الآن ، ك . هارمان ، « الدولة والراسمالية اليوم » ، **انترناشيونال سوشياليزم** ، ٢ : ٥١ (١٩٩١) .

(١٤) ا. لان ، « **الماركسية والحداثة** » (لندن ، ١٩٨٥) ص ٢٤ — ٢٧ .

(١٥) انظر : ا . كالينيكوس د « **ضد ما بعد الحداثة** » ، **الفصل الأول** .

(١٦) **انظر ، على سبيل المثال ، ص ١٦٧ — ١٦٨ ، حيث يزعم ان « إعادة اختراع المجاز » هى** إحدى علامات « حلول ما بعد الحداثة محل الحداثة » . وهذا تصريح مثير ، بالنظر إلى إثبات **بيتر بيرجر** لأهمية معالجة **فالتربنيامين** للمجاز بوصفه علاقة بين جزئيات فى توضيح رفض الفن الطليعى الحداثى فى أوائل القرن العشرين لمفهوم العمل الفنى بوصفه كلا عضويا : « **نظرية الفن الطليعى** » (مانشيستر ، ١٩٨٤) ، ص ٧٨ . أما تخلف **جيمسون** الكامل عن مناقشة عمل بيرجر الهام فهو إهمال يدعو إلى الاستغراب .

(١٧) انظر ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٠٧ . وقارن هذا الكلام مع كلام ب . اندرسون ، « الحداثة والثورة » ، **نيوليفت ريفيو** ، ١٤٤ (١٩٨٤) .

(١٨) ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣١١ .

(١٩) **فيما يتعلق بهذا كله** ، انظر المصدر السابق و ا. كالينيكوس « **ضد ما بعد الحداثة** » ، الفصلان الثانى والخامس .

(٢٠) انظر ف . موريتى ، « نوبة التردد » ، **نيوليفت ريفيو** ، ١٦٤ (١٩٨٧) .

(٢١) انظر فى هذا الصدد ف . جيمسون ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣٩٩ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٤

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٣٣١

(٢٤) ف . جيمسون ، « **ماركسية ايامنا** » (لندن ، ١٩٩٠) ص ٢٥٠ — ٢٥١ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٩ . وانظر أيضا المصدر السابق ، ص ٥ .

(٢٦) ف . جيمسون ، « **ما بعد الحداثة** » ، مصدر سبق ذكره ، ص ٤١٧ .

(٢٧) انظر التشخيص الرائع الذى قدمه صريح آخر للمرض نفسه : ب . أندرسون ، « **تأملات حول الماركسية الغربية** » (لندن ، ١٩٧٦) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاشية من المترجم :

اضطررنا إلى ترجمة المصادر (وكلها بالإنجليزية) تفاديا للأخطاء التى غالبا ما يقع فيها الناسخون عند نسخ المصادر الأجنبية .

ترجمة : ميرڤت دياب

مادان ساروب

ما بعد الحداثة

تجارة المعرفة .. وسؤال التاريخ

مقدمة حول خصائص ما بعد الحداثة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبح العالم أكثر اهتماما خلال الأربعين عاما الماضية بقضايا اللغة وما يرتبط بها من مشكلات التواصل والترجمة وتخزين المعلومات ، وبنظام المعرفة كله . ويعتقد **ليوتار وهو أحد أبناء** مدرسة ما بعد البنيوية وأحد مؤسسى مدرسة ما بعد الحداثة أن المعرفة لا يمكنها أن تستمر دون أن تتغير وسائل نقلها.لذا فهو يؤكد أن أى شىء غير قابل للانتقال فى صورة كم من المعلومات سوف يتم تجاهله . وبهذا يكون قد تغير موقع المعرفة بدخول العالم إلى مرحلة ما بعد الحداثة .

ففى عصرنا هذا سوف تصبح المعرفة أحد أهم عوامل المنافسة من أجل السلطة فى العالم . بل وستحاول الدول السيطرة على المعرفة كما حاولت قديماً أن تحتل دولاً أخرى . وكما يرى **ليوتار** فالسلطة والمعرفة سوف تكونان وجهين لعملة واحدة ، فمن يحدد ماهية المعرفة سيكون قادراً على اتخاذ القرار الصحيح .

فى السابق كانت الحقيقة والجمال والعدل والكمال هى المقاييس المحددة للمعرفة،لكنها الآن قد اختلطت أو تغيرت قليلاً . فقد أصبحت المعرفة تعنى قدرة الفرد على تشكيل طريقة أفضل «للتعامل ، وأفضل للرؤية وأفضل للتقدير،لكن ما الذى يقرر هذه الأفضلية ؟والسؤال هنا هو إلى أى مدى تكون هذه الأفضلية على علاقة بقيم مثل العدل والجمال والحقيقة والكمال ، وفى الوقت نفسه مقبولة فى الدوائر الاجتماعية للطرف المتلقى . إن هذه الطرق المتعددة لتشكيل المعرفة تحتل مواقعها وتتضح

استخداماتها . محدَّدة بذلك قواعد **«لعبة اللغة»** لكن قواس هذه اللعبة لا تحمل فى طياتها شرعيتها ، إنما تأتى هذه الشرعية من التوافق ، بل وأحيانا التعاقد الصريح مع كل الأطراف المشاركة .

ويرى **ليوتار** لعبة اللغة غير قابلة للقياس . لذا فهو يفرق بين لعبة الدلالة (حيث نفرق بين الحقيقة والزيف)،ولعبة القانون (حيث نفرق بين العدالة والظلم)،ولعبة التقنية (حيث نفرق بين الدقة واللا دقة). والحديث بالنسبة **لليوتار** نوع من القتال ، يقول فى هذا الشأن :

فى الحديث بين الأصدقاء يستخدم المتلقى كل الذخيرة الموجودة لديه . الأسئلة والطلبات والتأكيدات ... ثم تختلط الحكاية وتدق اجراس المعركة . والحرب الدائرة ليست بدون قواعد ، لكن هذه القواعد تستدعى اكبر قدر من المرونة فى تشكيل طرق التعامل والتواصل ؛

والمعرفة العلمية لا تعتبر المصدر الوحيد للمعرفة الكلية . فقد كانت هذه المعرفة فى صراع مع ما يسميه **ليوتار «الحكاية المعرفية»** وهذا ما يتضح جلياً فى المجتمعات التقليدية ، فهناك دائماً عنصر الحكى (القصص المعروفة والأساطير والحكايات الشعبية) وهى تضفى نوعاً من الشرعية على المؤسسات الاجتماعية . وفى هذه المجتمعات تضم الحكاية ثلاثة تقاليد اجتماعية فى ثلاثة معانٍ هى : كيف نعرف وكيف نتكلم وكيف ننصت . ومن خلال هذه المعانى تتشكل علاقات المجتمع بذاته وبمن حوله .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المعرفة العلمية فتدع مجالاً أرحب لما سمى فى القرن التاسع عشر بمحاولة الإثبات أو تقديم الدليل . فى وقتنا الحالى عرفت بـ «دحض» الزيف . والأطراف المتصارعة فى هذه الحالة يوجد بينها مساحة من الاتفاق . ولا يعنى الاتفاق الوصول إلى الحقيقة . وهكذا نعرف أن العلماء يحتاجون إلى المتلقى والمشارك الذى إذا ما أثبت نظريته أصبح مرسلاً فى هذه اللعبة . لذلك فلابد من مشاركة الأنداد ثم خلقهم فى لعبة المعرفة العلمية .. وهذه اللعبة تستدعى لغة واحدة يتنحى ماعداها جانباً .

والمعرفة العلمية وغير العلمية (**الحكاية المعرفية**) تشتركان فى خاصية مهمة . فكلاهما يحتوى مجموعةً من الحقائق التى تعنى فى قاموس لعبة اللغة **«حركة»**هذه الحركة يقوم بها اللاعب فى إطار القواعد المتفق عليها فى لعبة اللغة ، ويمكن أن تعتبر الحركة «الأفضل» حسب القواعد المحددة لهذه اللعبة ونوعية المعرفة المستقاة . فما نعتبره الأفضل فى المعرفة العلمية قد لا يكون كذلك فى الحكاية المعرفية إلا إذا حدث ذلك بالصدفة .

الغريب أن **ليوتار** يتخذ موقفاً مغايراً من هذا الفصل بين المعرفتين،فهو يرى أن المعرفة العلمية لا تستطيع أن تصل إلى الحقيقة أو تقوم بمعرفتها دون أن ترجع إلى الحكاية والتى هى من الوجهة العلمية ليست بمعرفة على الإطلاق .

تعلمنا منذ بداية الثورة الصناعية أن استخدام أية تقنيات يحتاج إلى استثمار . لكن هذه التقنيات عندما تقدم بدورها بدقة متناهية فهى تعمل على خفض النفقات وبالتالى تصبح مشاركة فى إنتاج الفائدة . ومن أهم ميزات البحث هو إنتاج الدليل . ولأن حواس الإنسان التى يعتمد عليها فى الملاحظة العلمية محدودة ، فقد تدخلت التكنولوجيا لتقدم أدوات اكثر دقة وباستطاعتها أن تزيد الإنتاج وتخفض التكاليف .

لكن االتكنولوجيا لا ترتبط بقيم الجمال والعدل والحقيقة بل فقط ترتبط بالكمال . فالتقنية تكون «الأفضل» عندما تنتج أكثر وتتكلف أقل . لذا فالطرق التى تستخدم أعلى قدر من طاقة الإنسان تحتاج إلى أموال طائلة .. هنا أصبحت لغة العلم هى لغة الأثرياء .. فالأغنى لديه القدرة على أن يكون الأفضل .. وهكذا أصبح هناك توافق بين الثروة والكمال والحقيقة .

فى هذا العصر لم يعد الهدف الأساسى للعلم هو الحقيقة بل الأداء الأفضل . بمعنى أعلى معدلات الإنتاج بأقل تكلفة . فالعلماء والتقنيون والأدوات جميعا لا يجعلون هدفهم هو الوصول إلى الحقيقة ، لكن يهدفون لإرساء السلطة . وبما أن الأداء الأفضل يستتبع إنتاج الدليل والإثبات فقدرتنا على الوصول إلى الأفضل تكون فى تصاعد دائماً .. وهكذا لن تفشل التقنية فى التأثير على مفهوم الحقيقة .

الانتقال الذى حدث من الغاية إلى الأداة .. أى من الحقيقة إلى الأداء ، أصبح الآن ينعكس فى طرق التعليم . فالاهتمام انصب فى مدارسنا على المهارات وليس المُثُل؛فقد أصبح التعليم من الأشكال القابلة للترجمة إلى لغة الكمبيوتر ، وأصبح من الممكن استبدال المعلم بذاكرة بنك المعلومات ، وقد يعهد بالعملية التعليمية ذاتها إلى أدوات وسيطة مثل بنوك المعلومات التقليدية أو ما نسميه المكتبات .

ويرى ليوتار أن التعليم فى ذاته لن يتأثر فالطالب سيتعلم استخدام الكمبيوتر ولغاته المختلفة . وما عليه أن يستذكر شيئاً . لكن الاستغناء الجزئى عن دور المعلم سيكون قصوراً،إن لم يكن غير محتمل على الإطلاق ... يأتى هذا فى إطار محاولة معرفة حكاية الحياة والإنسان وتحرير البشرية .

لكن ليوتار يرى غير ذلك فهو يرى أن الحكايات قد لا تصبح بالضرورة الأداة المحفزة للحصول على المعرفة . فلا الجامعة ولا الدولة ولا الطالب يسأل «هل هذه هى الحقيقة» ؟ لكن السؤال قد أصبح ما هو الاستخدام فى إطار تحول المعرفة إلى تجارة ! أصبح السؤال الموازى هو هل هى قابلة للبيع ؟ أما فى إطار النمو المتزايد للسلطة فسيكون االسؤال عن **مدى الدقة فى الأداء .**

الخصائص الأساسية لمدرسة ما بعد الحداثة :

قد نستطيع أن نفهم ما بعد الحداثة ! إذا ما رجعنا إلى تعريف **ليوتار** للحداثة وأهم ما تعنيه الحداثة بالنسبة **لليوتار** ، هو أن الحكاية العظيمة للحداثة : ديالكتيك الشخصية وتحرر العقل وتكوين الثروة والمجتمع اللا طبقى قد فقدت مصداقيتها . إن الحكاية العظيمة grand recit هى حكاية الكمال : هى محاولة الإنسان أن يصل إلى النهاية فى انتصاره على الطبيعة . فالحكاية الرئيسية للماركسية (الصراع الجماعى من أجل الحصول على الحرية من منطلق الضرورة) هى واحدة من حكايات عظيمة أخرى فى المجتمع الحديث . وهكذا فإن عصر ما بعد الحداثة يهدد بكارثة ضد شرعية الحكاية وضد قدرتها على أن تجمع حولها اتفاق الآراء .

ويعتبر **ليوتار** من أهم من هاجموا الماركسية لأنها تحاول الوصول إلى مجتمع متجانس لا يمكن الوصول إليه فى رأيه إلا بالقهر ، فهو يعتقد أن المجتمع الفردى المفتَّت الذى نعيشه الآن هو ما سيبقى . لكنه على الجانب الآخر يكره ما قبل الحداثة فهى مجتمع الأساطير والسحر والحكاية الشعبية . ويعتقد **ليوتار** أن هناك صراعاً بين العلم والحكاية . فالحكاية إلى زوال وليس هناك شىء ليحل محلها .

ويرى **ليوتار** أن الأدب والأخلاق والعلم **(الجمال والفضيلة والحق)** قد أصبحت منفصلة ومستقلة ومن خصائص مجتمعاتنا تجزئة لعبة اللغة ، ولأننا لا نملك ما بعد اللغة فليس هناك من يستطيع معرفة كل ما يجرى فى المجتمع . وهكذا يبدو أن **ليوتار** يريد القول أنه لا يوجد نظام واحد للسيطرة . وهنا يوجد تشابه بين هذه المقولات وآراء منظرى اليمين عندما يقولون بأن المجتمع يسير نحو الأفضل من خلال الأحداث المجزأة الصغير ، فالمجتمع الذى ترك لقوى السوق يعتبر أفضل من المجتمعات التى تم تخطيطها مسبقاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باختصار ، فإن منظور **ليوتار** يمكن أن نحدده بالقول إن القصة الطويلة سيئة أما القصة القصيرة فجيدة . فبدلاً من تقسيم (الحقيقة - الزيف) يتبنى ليوتار مفهوم الرواية القصيرة/العظيمة والنزعة الروائية تعتبر سيئة إذا ما أصبحت فلسفة للتاريخ . فمثل هذه الروايات قد أصبحت مرتبطة ببرامج سياسية وأحزاب . بينما ارتبطت الروايات القصيرة بالخلق الداخلى . إن التأكيد على مقولة الداخل أو المحلى يعتبر من قيم المحافظين خاصة إذا ما تذكرنا **إدموند بيرك** وغيره . وهى تتشابه مع أفكار فوكو الذى يؤيد فكرة الصراع الداخلى . لكن الغريب أن منظرى ما بعد الحداثة ، يقعون فى مأزق استخدام **(الروائية العظيمة التى يرفضونها منذ البداية)**

وهناك خاصيتان مهمتان يشير إليهما الناقد الأمريكى **فريدريك جيمسون** عن ما بعد الحداثة ، وهما الشيزوفرانيا والمعارضة ؛ ويبدأ **جيمسون** بقوله إن الحداثة تم التنبؤ بها عندما اكتُشف

الأسلوب الشخصى والفردى . إن القيمة الجمالية للحداثة كانت مرتبطة بمفهوم جمالى عن الذات والهوية الفردية وكان من المتوقع أن تفرز رؤيتها المتميزة عن العالم ثم تقدم أسلوبها . لكن منظرى ما بعد البنيوية يردون على هذا بقولهم أن مفهوم الفرد المتميز والأسس النظرية للفردية ما هى إلا إيدلوجية . فالموضوع (الفرد. البرجوازى) ليس فقط شيئاً من الماضى ، لكنه أسطورة لم توجد على الإطلاق . لذا ففى عالم لم تعد فيه إمكانية تجديد الأسلوب ، فإن **جيمسون** يرجع مقولته عن المعارضة. فى مقابل محاكاة الأساليب القديمة . وهكذا نبدو وكأننا غير قادرين على التركيز على واقعنا ، فقد فقدنا القدرة على أن نحدد موقعنا تاريخياً،وكمجتمع أصبحنا غير قادرين على التعامل مع الزمن .

إن لمدرسة ما بعد الحداثة رؤيتها الخاصة عن الزمن . ويوضح جيمسون ما تعنيه هذه الرؤية مستخدماً مصطلحات نظرية **لاكان** عن الشيزوفرانيا . فالجديد فى فكر **لاكان** أنه يعتبر الشيزوفرانيا نوعاً من أنواع اختلال استخدام اللغة . وبالنسبة إلى لاكان فإن الزمن الإنسانى الماضى والحاضر والذاكرة وإلحاح الهوية الفردية ما هى إلا تأثير اللغة .ولأن للغة ماضيا ومستقبلاً ، ولأن الجملة تتحرك فى زمن ، فإننا نحصل على ما نعتقد بأنه خبرة معاشة للزمن .

لكن المصاب بالشيزوفرانيا لا يستطيع أن يستخدم اللغة بهذه الدقة،وهكذا فلن يستطيع أن يدرك الإحساس بالزمن فى استمراريته ، وعليه أن يعيش فى حاضر تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضى ، وليس لها أفق فى المستقبل . بمعنى آخر فإن تجربة الشيزوفرانيا هى الإحساس بالمادة الدالة المنفصلة والمعزولة ، التى فشلت فى الارتباط بسلسلة متعاقبة من الأفكار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذا فمن جهة يكون إحساس المصاب بالشيزوفرانيا إحساساً مكثفاً بالحاضر أكثر منا لأن إحساسنا نحن دائماً ما يكون جزءاً من مجالات أكبر تشمل الماضى والمستقبل . ومن جهة أخرى يفقد المصاب هويته الشخصية . الأكثر من ذلك أنه لا يفعل شيئاً يستطيع من خلاله أن يدرب أدواته حتى يلتزم بشكل من أشكال استمرارية الزمن . فالمصاب بالشيزوفرانيا يشعر بالزمن المتجزىء فى سلسلة من الحاضر الأبدى . ويرى **جيمسون** أن عدم الإحساس بالزمن الممتد قد ظهر فى أعمال ما بعد الحداثة مثل (أعمال **صامويل بيكيت وجون كادج** الكلية والجزئية) .

غالبا ما هاجم أتباع ما بعد الحداثة كليةً **ماركس وهيجل** . فهم يؤكدون أن الماركسية لديها طموح كلى ويرفضون ادعاءها بأنها تستطيع تقديم تفسير لكل شىء فى المجتمع . ويرفض **ليوتار** وغيره النزعة الشمولية ، نهم يؤكدون الجزئية ـ فى لعبة اللغة / الزمن عند الإنسان والمجتمع نفسه . هذه المقولة كان قد دعا إليها المنظِّرون الطليعيون Avant-gardiste فالعمل الأدبى العضوى يتعامل مع المادة ككل ، بينما أعمال الطليعيين تتجزأ المادة فيها من كلية الحياة وتنعزل عنها . وكانت القيم الجمالية الطليعية المجزاة تحد من قدرة الناس على إدماجها فى واقعهم أو فى بنية خبراتهم ، وأوضح

مثال على ذلك كان مسرحيات **بريخت** . فالمسرحية لا تعمل على إيجاد وحدة عضوية لكنها تتكون من تقاطعات وأشياء متقاربة بعضها بجانب الآخر ، مثيرة بذلك المشاهد لاتخاذ موقف نقدى . وحتى نجيب على التساؤل حول ما إذا كان على العمل الأدبى أن يتخذ شكلاً عضوياً أو مجزأً ، لابد أن نلقى نظرة على النقاش بين **جورج لوكاتش وتيودور ادورنو** . .

فبينما تبنى **لوكاتش** نظرة هيجل عن العمل الأدبى العضوى (مثل أعمال **بلزاك وستاندال**) والتى تقدم نوعاً من الكمال ، فإن **ادورنو** يعتقد أن أعمال الطليعيين هى التعبير الجمالى المتاح عن عالم الاغتراب فى المرحلة المتأخرة للمجتمع الرأسمالى . ومثل **ادورنو** كان **لوكاتش** يعتقد أن أعمال الطليعيين هى التعبير عن الاغتراب فى مجتمع الرأسمالية لكنه كان قاسياً فيما وصفه عن عمى مفكرى البرجوازية الذين لا يستطيعون رؤية القوى التاريخية المضادة التى تعمل على تغيير بنية المجتمع . لكن **ادورنو** يعتقد أنه بدلاً من تجنب التناقضات فى مجتمعنا الحالى ، يقوم العمل العضوى فى ذاته بتنمية الوهم بكلية العالم . وبالنسبة له فإن عمل الطليعيين هو الرفض القاطع لكل أشكال المصالحات مع ما هو موجود ولذا فهو الشكل الأدبى الوحيد الذى يتصف بالشرعية التاريخية .

المترجمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعد **ليوتار** واحداً من العديد من فنانى ما بعد البنيوية والفلاسفة الجدد الذين هاجموا الماركسية باعتبارها «رواية عظيمة» وسخروا من اعتقاد الماركسيين بتحرير البشرية . وكما يؤكدون فإن الرواية الماركسية المتأثرة بالنظرة الهيجلية تعرض بوضوح حبكة الإنجازات العظيمة . لذا فلابد من التساؤل عن ماهية «الحكى» .

إن أحد أحدث إسهامات النظرية الأدبية هو النظر إلى الحكاية أو الحكى على أنها ليست شكلاً أدبياً دقيقاً . ويعتقد **فريدرك جيمسون** أن الحكى ليس شكلاً أو بناء أدبياً حسب تصنيفات علم المعرفة . ومثل مفاهيم الكانتيين حول الزمان والمكان ، فإن الحكاية لا يمكن أن تعتبر أحد مقومات خبراتنا لكنها أحد العوامل المساعدة ، المجردة التى نستطيع من خلالها أن نعرف العالم . هى شكل مفرغ من المضمون تسقطه حواسنا على المادة الخام المتدفقة فى الواقع . هذا لايعنى أننا نخترع القصص عن العالم لنفهمه ، لكن كما يؤكد **جيمسون** بوضوح شديد ، فإن العالم يأتى إلينا فى شكل قصصى .

ويجادل **جيمسون** بأنه من الصعب أن نفكر فى العالم كوجود خارج الحكاية . إن أى شئ نحاول استبداله بالقصة به ، سنجد بعد الفحص الدقيق أنه نوع آخر من الحكاية . إن علماء الطبيعة مثلا يحكون لنا «القصص» عن الجزيئات الأقل من جزىء الذرة . إن أى شئ يقدم على أنه موجود خارج حدود القصة (بناء - شكل - صنف) لا يمكنه ذلك إلا فى إطار شكل ما من القصص . وحسب وجهة نظر **جيمسون** فإن البناء قد يكون مفيداً جداً كمفهوم مفترض ، لكن الواقع يأتى إلينا فى شكله

القصصى .

إن الحكاية فى حد ذاتها دائما ما تتطلب التفسير ، لذلك فعلينا دائما أن نعى بدقة الفرق بين المعنى الظاهر والمعنى الكامن فى المضمون . الأكثر من ذلك ، علينا أن نتذكر أن الحكاية تقدم وتعيد تقديم عالماً ، يخلق بدوره واقعاً مؤكداً استقلاله عن العالم الذى خلق منه . بمعنى آخر ، تبدو الحكاية للوهلة الأولى ، وكأنها تكشف أو تلقى الضوء على عالم ثم تخبئه أو تحطمه .

والحكاية ، التى هى الشكل المفرغ لخبراتنا الأولية عن الواقع هى ذات وظيفة : إنها المحرك الذى نكبح من خلاله المتناقضات التاريخية المترسبة فى الوعى الجماعى . وهذا ما نعنيه بالقول «اللا وعى السياسى» ومن السخرية أن «**فرويد**» هو من اكتشف اللا وعى السياسى لكنه كان أيضاً أول من سجنه وراء سياج تصنيفات أيدلوجية متوهمة مثل «**نفسية الفرد**» وما شابه لذا فإنه لم يكن ليفهم نتائج هذا الاكتشاف .

ومن الواضح أن **جيمسون** قد تأثر كثيراً بفكر البنيويين . فهناك مثلاً فكرة أن تصورنا عن «وعى الفرد» تصور متفكك . (هذا التصور . كما يرى **جيمسون** يستدعى فكرة الوعى الجماعى أو النظام الاجتماعى بمجمله) والماركسية بالنسبة **لجيمسون** ، هى قصة انتهاء الحياة الجماعية والوعى ، إلى عالم من الغربة والاغتراب حيث تتحول «**هوية الفرد**» إلى مفهوم أولى فى الفكر وقد طرح **جيمسون** أن الانفصال أو الفردية فى مستوى الوعى يؤدى إلى الغربة عن حياة الجماعة . ذلك أن التعامل مع «الأنا» كإحساس وخبرة بهوية الفرد وكمادة أساسية للوجود ، ليس إلا محاولة لكبح التاريخ ذاته .

ويعد **جيمسون** من أشد خصوم ما بعد البنيوية ، خاصة من يعارضون فكرة الراوى الرئيسى . إنه يجد مثل هذه الفكرة ذات فائدة كبيرة ويستخدمها فى أعماله . فهو يرى أن الشكليين الذين يستندون على جوهرية التفسير يجسّدون فى الحقيقة شكلاً من أشكال التفسير الفائق الجودة والمقنع . إن النقاد الشكليين . يعيدون ببساطة كتابة الأعمال الأدبية بالمفهوم الأدبى للراوى الرئيسى والذى هو نتاج اللحظة التاريخية . وتعتبر البنيوية مثالاً آخر لشكل التفسير الراقى الذى يستخدم لغة الراوى الرئيسى .

ويرى **جيمسون** أن الراوى الرئيسى لأية طريقة تعتمد التفسير ، ما هو إلا الايدلوجية التى تعمل على تخليدها . إن الايدلوجية هى كبح للتناقضات الموجودة والتى تستقى مصدرها من التاريخ . ويرى جيمسون أن الأيدلوجية هى استراتيجية للاحتواء ، بينما الأدب كنتاج ايدلوجى يعكس هذه الاستراتيجية على مستوى الأعمال الفردية ، ويحاول **جيمسون** أن يخضع الأدب للتحليلات العرضية Symptomatic analysis) وهى حالة للتفسير تكشف طرقاً محددة يقوم العمل الأدبى من خلالها بتجاهل التاريخ أو كبحه . ويعتبر التحليل العرضى هو القادر على إظهار الطرق النقدية التى تأخذ على عاتقها منافسة إحداها للأخرى (الفردية - الشكلية - البنيوية وغيرها) بالرغم أنها تتقاسم ، فى مستوى أعمق ، مجموعة افتراضات متماثلة ، خاصة فى تجاهلها للتاريخ . وهذه الطريقة تتشابه مع رؤية **الفوكويين** أو اتباع **نيتشه** لعلم الأنساب ، والتى تُظهر النص الذى لم يتم التعبير عنه فى بناء النص الأدبى ولقد حاول **جيمسون** أن يجد نماذج محددة تمثل استراتيجيات الاحتواء ، فهو ينظر إلى الفجوات أو غياب شىء ما ، كإشارات محددة يقوم النص من خلالها بتجاهل أو رفض التاريخ .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وحسب رؤية جيمسون ، فإن التعامل الجاد مع التاريخ يعنى قبول بعض القصص كوسيلة لمعرفة أى شئ تمكن معرفته (وفى الحقيقة فإننى أستطيع أن أجادل بأنه كلما اعتقد الناس أن التاريخ يتحرك باتجاه إقامة مجتمع منطقى كلما تحرك التاريخ فى الاتجاه نفسه . وبإقامة مثل هذه العلاقة بين النظرية والتطبيق فإننا نستطيع أن نجعل التاريخ يتطابق مع تصوُرنا عنه) . ويدافع **جيمسون** عن مفهوم «أسلوب **الإنتاج**» بأن «قصة» الأساليب المتوالية للإنتاج هى التوجيه . وقيمة هذا المفهوم تكمن فى استخدامها كأداة للتحليل الاجتماعى ، فما يهم مفهوم الإنتاج ليس حكاية المراحل الاقتصادية المتوالية لكن إمكانية رؤية كل الظواهر الاجتماعية فى إطار مرحلة تاريخية ما ، وفى علاقاتها بالفرد ثم علاقة الفرد بالمجموع .

ويرى **جيمسون** أن «المجموع» الاجتماعى غالباً ما يحوى الصراع الطبقى بين المسيطرين والطبقة العاملة ممّا يجعلنا نفكر فى النظام الاجتماعى على المستوى الثقافى فى شكل حوار بين أطراف طبقية متضادة . هذا الحوار يكون ممكنا بما يسميه **جيمسون** وحدة القانون المشترك (من السهل أن ننسى أن الخلاف غالباً ما ينشأ حول اللغة ومجموع الافتراضات المشتركة) ويقدم جيمسون مثالاً من انجلترا فى أربعينيات القرن السابع عشر ، عندما حلت العقيدة محل القانون أو اللغة المشتركة . وهكذا تحارب الخصوم من موقعين متباينين . لكننا تاريخيا لا نسمع إلا صوتاً واحداً ، لأن الأيدلوجية المسيطرة تضطهد كل أصوات خصومها الطبقيين لكنها تبقى رغم سيطرتها المطلقة محاصرة فى حوار مع الطرف الذى حاولت القضاء عليه .

نحو ثقافة سياسية تعليمية

إن النقاش المثار حول ما بعد الحداثة هو نموذج للصراع الطبقى على المستوى السياسى والثقافى . فعلى المستوى السياسى ، تقوم مدرسة ما بعد الحداثة بالهجوم ضد الماركسية . أما على المستوى الثقافى فإنها ترفض لحركة الحداثة : التعبيرية المجردة فى الرسم - الأسلوب العالمى فى المعمار - الوجودية فى الفلسفة . إن معظم رواد ما بعد الحداثة يرفضون النماذج التالية : النموذج الوجودى للحقيقة والزيف - الأعراض المتضادة للدال والمدلول - النموذج الفرويدى للظاهر والباطن ، ثم النظرة الماركسية للشكل والمضمون (النظرة إلى العالم بشكل تجريبى ، كشكل مرتبط سببياً بالضرورة فى حين أن البنية وتكوين الحقيقة هى المضمون) هذه النماذج العميقة تم استبدالها بمفاهيم جديدة مثل الخطاب والممارسة وللعب بالنصوص Textual play

ويرى جيمسون أنه مع ظهور مدرسة بعد الحداثة ، ظهر نوع جديد من «اللا عمق» أى من السطحية ، إن الانتقال من الحداثة إلى عالم ما بعد الحداثة يمكن التعرف عليه إذا ما عرفنا أن الاغتراب عن الموضوع قد حل محله تفتيت الموضوع . إن اختفاء الموضوع الفرد . وعدم وجود الأسلوب الفردى المتميز . قدم نوعاً جديداً من الممارسة ، وهى المعارضة (**التمثل بأثر سابق**)

باختصار ، أصبح التعارض هو الأسلوب الأكثر شيوعاً (خاصة فى الأفلام) وهو أسلوب يؤكد رغبتنا فى أن نميل إلى أزمنة أقل فى إشكالياتها من زمننا هذا . يبدو أن هناك رفضاً قاطعاً للاستغراق فى عالمنا أو للتفكير بشكل تاريخى . إنه رفض يرى **جيمسون** أنه إحدى سمات شيزوفرانيا المجتمع الاستهلاكى . ويعتقد **جيمسون** أن الإحساس بالتاريخ قد بدأ يخبو . إن أنظمتنا الاجتماعية المعاصرة كلها قد بدأت تفقد تدريجيا قدرتها على استعادة ما ضيها وبدأت تعيش فى حاضر أبدى . يبدو أن هناك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نوعا من العشوائية المتوحشة فى الأساليب المستخدمة فى الماضى . فى الوقت نفسه فإننا نبدو وكأننا غير قادرين على تشكيل أدواتنا التى تعبر عن خبراتنا الحالية . وبالنسبة **لجيمسون** فإن مـا بعد الحـداثة يكـرر ويؤكـد منطق الرأسمالية الاستهلاكية ، إن ظهور ما بعد الحداثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور الرأسمالية متعددة الجنسيات .

واعتمـاداً على أعمـال الاقتصادى **إيـرنست مانـدل** استطاع **جيمسون** أن يقسم مراحل الواقعية والحـداثة وما بعد الحداثة .

وماندل يُعتبر تجسيدا لقضية أن التكنولوجيا هى نتاج التقدم الرأسمالى أكثر من كونها نتاجا طبيعيا للتطور فى هذا المجال . ويحدد **ماندل ثلاث قفـزات** أساسيـة من **ظهور الآلة فى الرأسمالية وإنتاج** محركات البخار منذ ١٨٤٨ ، **ثم الماكينات الكهربائية** وموتورات الاحتراق **منـذ تسعينيـات القـرن التـاسـع** عشر ثم الأجهزة **الاليكترونية والنوويه منـذ اربعينيات** هـذا القرن . **هذا التقسيم الزمنى يحدد الخطوط** العريضة لنظرية **ماندل** فى كتابه **«الرأسمالية الأخيرة»** وهو يؤكد أن هناك ثلاث لحظات أساسية فى الرأسمالية . رأسمالية السوق . الرأسمالية الاحتكاريـة أو الامبريـالية ثم الـرأسماليـة متعددة الجنسيات .

ومن بين منظرى اليمين الجديد هناك من يؤكدون إننا نعيش فى مجتمع لم يعد يتماشى مع قوانين الـرأسماليـة الكلاسيكيّة (أولوية الإنتاج الصناعى وحتميـة الصراع الطبقى) لذا فقد عفى الزمن على الماركسية وعلى النقيض من نظرة مدرستى ما بعد البنوية وما بعد الحداثة ، فإن **ماندل** يؤكد أن الشكل الحالى للرأسمالية هو أوضح وأنقى الأشكال التى ظهرت حتى الآن ، فهناك توسع غير عادى للـرأسماليـة فى مجـالات غـير سلعيـة : مثـلاً التغلغـل والاستغـلال القائم للطبيعـة واللا وعى ، بمعنى تـدمير الزراعة التقليدية ودور صناعة وسائل الإعلام والدعاية .

إن مفهوم **جيمسون** السياسى الذى استقاه من مدرسة لوكاتش وفرانكفورت يعتمد على نظرية التشيؤ ، والتشيؤ السلعى . فهو يرى أن الإنتاج الجمالى قد تم إدماجه فى الإنتاج السلعى :ـ

(إن هذا العالم كله : والامريكيين خاصة : فى ثقافة ما بعد الحداثة ، هم التعبير الداخلى لموجة جديدة من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية للعالم : بهذا المعنى وكما كان خلال التاريخ الطبقى ، يصبح الجانب السفلى للثقافة هو الدم والموت والرعب .

إن أكثر ما يروع جيمسون هو قدرتنا العقلية المحدودة على الأقل فى الوقت الحاضر على رؤية خريطة عالم مركزى متعدد الجنسيات من خلال وسائل الإعلام حيث نجـد أنفسنا وقد حوصرنا كموضوعات فردية : إنه يصف لنا كيف أصبحنا : بطريقة أو بأخرى . نشعر أن الأشكـال المحلية لثقافة المقاومة وحتى التدخل السافر ، قد تم نزع أسلحتها بطريقـة ما ، وتم استيعـابها عن طـريق نظام أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه ، حيث لا يمكن إحراز مساحة تفصل بينها والآخرين .

وبينما يهتم منظرو الحداثة بالزمن والـذاكرة ، فـإن حياتنا اليومية ولغتنا الثقافية تبدو تحت سيطـرة مقولـة الفضاء أكثر من الزمن . ويستخدم **جيمسون** وصفاً لهذه الحالة عندما يتحدث عن مدينة بعيدة مشيراً إلى الفضاء ، حيث لا يستطيـع الناس أن يحـددوا بعقولهم أمـاكنهم أو المجموع الحضرى حيث يعيشون . ويؤكد **جيمسون** أن علينا أن نحدد علاقتنا الفردية والاجتماعية بالحقائق الطبقية على المستوى المحلى والقومى والعالمى ، وهى عملية تستدعى منا أن نتعامل مع المادة الـوجودية والوضـع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجريبى للموضوع ومع المفاهيم النظرية الكلية. علينا أن نطور فهماً جمالياً مدركاً وثقافة تعليمية سياسية ـ حتى نستطيع أن نهب الفرد شيئاً من الإحساس القوى بمكانته فى النظام العالمى .

وبينما نقرأ هذه الكلمات فإنك قد تتساءل . **ما الذى يعنيه كل هذا بالنسبة لى ؟. إننى اتفق مع انطونيو جرامشى** حين قال إن «**كل شىء ما هو إلا سياسة حتى الفلسفة والفلاسفة**» ، والنص الأدبى والفلسفة أو ما إليها ذلك يحتاج إلى سلطة تستطيع من خلالها ، كما يصف جرامشى أن تنشر وتبذر وتسيطر على عالم «الحواس» : **فى عالم الفكر والثقافة يتواجد كل منتج ليس فقط ليكتسب مكانته ولكن ايضا ليزيح المنتجات الأخرى ولينتصر عليها»** . اما انا فأقترح أن ننظر الى الحداثة وما بعد الحداثة فى إطار الصراع الأيديولوجى . هذا النقاش ، سيكون بشكل ما ، حول وضع الماركسية وقيمتها ، إن التنوير هو موضوع الحداثة . لكن ما بعد الحداثة تعلن أن التقدم أصبح اسطورة ، ومن الواضح أن كل شىء يتحدد موقعه فى عالم ما بعد الحداثة ، باهتماماتنا وقيمنا السياسية . إن رؤيتنا لما بعد الحداثة ستتركز على كيفية إدراكنا للحاضر والماضى والمستقبل بالنسبة لنا ولغيرنا .

إن الإنسانية تتميز بأنها تستطيع أن تفصل بين «الواقع» والمثال وانا أعنى بالواقع وعينا بالحاضر ؛ وبالمثال تصورنا عما يمكن أن تكون عليه الحياة والعالم . إن الإنسان لديه القدرة على إدراك ما يمكن تحقيقه فى المستقبل ولديه الأمل بأن الغد سيكون أفضل من اليوم . إن الماركسيين لديهم هذا الحس . وهذا الإدراك للمستقبل وهم أيضاً يحاولون فهم العالم لينموا وعياً نقديا تجاهه فيما يقومون بتطوير استراتيجياتهم لتغييره . إنهم يدركون بالطبع أن التطور ليس أحادى الاتجاه ، وبسبب طبيعة التناقضات فإن هناك جوانب سلبية وتقلبات محزنة وخسائر مؤلمة لا محالة . إن نضال الماركسيين من أجل مستقبل أفضل لا يعنى أنهم واثقون من أن التقدم والتطور مضمونان ، وأن العملية الديالكتيكية سوف تقودنا إلى الكمال . إننى أعتقد أنه من المهم للناس أن يساندوا مشروع التنوير ، لأن التعليم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتصورنا عن تغيير اللا وعى ، ويساعد على فهم أوسع وأعمق للعالم مما يستدعى تغييره للأفضل . كل هذا سوف ينعكس على إدراكنا لمستقبل أفضل ، وبدون هذه الفرضية الضمنية ، لن يكون لتعليم الناس أية أهمية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن المؤلف :

● مادان ساروب Madan Sarup باحث يعمل الآن فى كلية جولد سميث بجامعة لندن ، وهو من المهتمين أساسا بقضايا التربية بمعناها الثقافى الشامل ، ومن أهم كتبه : الماركسية والتربية Marxism and Education عام ١٩٧٨ ، و الماركسية والبنيوية والتربية Marxism, Structuralism & Education عام ١٩٨٣ ، وسياسات التربية متعددة الجنسيات The Politics of Multiracial Education عام ١٩٨٦ ، وما قدمناه من عرض وترجمة هنا ، مستمد من كتابه الذى صدر عام ١٩٨٨ بعنوان : دليل تمهيدى لما بعد البنيوية وما بعد الحداثة An Introductory Guide to Post- Structuralism and Postmodernism

عابد خزندار

عن الحداثة وما بعدها

«التناص أصل الحداثة»

الحداثة ــ كما هو معروف ــ مذهب أدبى ، ولكنها فى الوقت نفسه ــ وكما يدل عليها اسمها ــ فترة زمنية أو تاريخية ، بدأت فى زمن ما وانتهت وأعقبها ما يعرف بما بعد الحداثة ، ولو أن بعض النقاد ومنهم ليوتار يقرر أن ما بعد الحداثة ليس نهاية الحداثة ، وإنما الحداثة فى صيرورتها المتطورة وهذا يعنى أن الحداثة لم تنته بعد ، ولكن هذه النقطة موضع خلاف وجدل بين النقاد ، وهو جدل سيمتد ويتشعب إذا تساءلنا عن ميلاد الحداثة نفسها ومتى بدأت ، فالبعض يرى أنها انطلقت من انحسار الرومانطيقية وانطلاقة البرناسية والرمزية ، والبعض يرى أنها انطلقت من جيل إزراباوند ومعاصريه . ولا أريد أن أعرض لكل هذه الآراء فليس هذا موضوعى وإنما أريد أن أقرر أن الحداثة ولدت من رحم التناص ، وإلى حد ما مما يسمى بالـ « PARODY » أو المحاكاة الساخرة ، وقد يقال أن التناص قديم قدم النص نفسه ، وهذا بالطبع صحيح ، فالإلياذة ــ على سبيل المثال ــ لفرجيل ليست إلا تناصاً للأوديسا لهومير ، وقد يقال أيضا أن « البارودى » قديمة ، وجينيت كتب بحثا مطولاً عنها ، وذكر أن أول إشارة لها ، وردت فى بحث لأوكتاف ديلابيير فى عام ١٩٧٠ ، وقد عرّفها بأنها فاصل يتخلل مسرحية كلاسيكية فى فترة الاستراحة ، يقوم فيها الممثلون بمحاكاة العمل الكلاسيكى وتحوير معناه بحيث يتحول إلى عمل مضحك مستخدماً النص نفسه ، للتسرية عن المشاهدين ، ثم يعود جينيت ويقرر أن « البارودى » تضرب بجذور أعمق من ذلك فى التاريخ ، ولا أريد أن أستعرض بحث جينيت ، وقد حددت المرجع ، وعلى القارىء أن يعود إليه إذا أراد الاستزادة من هذا الفيض . بعد ذلك نجد أن باختين يقرر أن الرواية نشأت من البرليسك (BURLESQUE) وهو مشابه للبارودى ، وقرين له . أى كلمات أخرى نشأت من فن الشعب أو الطبقات المسحوقة كصرخة احتجاج ضد الفن

(والفكر المهيمن) للطبقات الارستقراطية والأدب الكلاسى الذى يمثلها ، والحداثة نفسها انطلقت من الموقع نفسه ومن الفكرة نفسها كصرخة احتجاج ، وربما ثورة ضد الأدب الكلاسى الذى تكلس . وبالتالى ضد المجتمع البورجوازى المهيمن الذى فرض نمطا جديداً للحياة تطور من البورجوازية ، مروراً بالإمبريالية ، وانتهاء بما بعد الإمبريالية ، وسيطرة المجتمع الاستهلاكى والميديا ، أو مـا يسميه ميلان كـونـديـرا بسيطـرة الـ (IM AGUOGUES) التناص إذن قديم ، وكذلك الباروِدى (والبارودى نوع من أنواع التناص) على أن الحداثة تتميز بأنها انطلقت من التناص ، بدلاً من أن تنطلق من الواقع وتحاكيه ، وهى ما يسمى بال (MIMESIS) أو (REPRESENTATION) كما هو الحال فى الدراما الإغريقية ، أو الرواية الواقعية ، ولكن هذا لا يعنى أنها ـــ كما يدعى البعض ـــ تشير إلى نفسهـا (SELFREFERENTIAL) أو تشير إلى نصوص سابقة وحسب ، دون أن تشير إلى الواقع ، ذلك لأن النصوص السابقة روايةً وتاريخا (والتاريخ نص وأيضا سرد (NARRATIVE) تشير إلى الواقع ، والنص الحديث عندما يتضمن النص القديم ، فإنه يشير إلى الفرق بين واقعين ، الواقع الكلاسى (أو الرومانتيكى ،

أو واقع البورجوازية فى مراحلها الأولى) والواقع الحديث . ولهذا ، ومن هذا المنطلق فإننا نستطيع أن نحدد بداية دقيقة للحداثة . وهذه البداية تتمثل فى رواية (بترسبورج) للكاتب الروسى أندريه بيلى ، وفى قصيدة اليباب THE WASTE LAND وقد نشرت (أى رواية بترسبورج) فصولاً فى إحدى الدوريات الروسية فى العقد الأول من القرن العشرين ثم نشرت بعد ذلك فى كتاب فى عام ١٩١٥ . والرواية فى ظاهرها تبدو كرواية واقعية ، فالسرد طولى (LINEAR) والرواية تخضع لقانون الغائية (TELEOLOGY) ثم أنها ترتكز على الحدث الأرسطى أو الـ (PLOT) ، ولكنها تعود وتنسف (SUBVERT) كل ذلك لتتحول إلى بارودى للرواية الواقعية . ولابد هنا من تلخيص هذه الرواية ، أو تلخيص حدثها ، ولو بشىء من الابتسار . خاصة وأنها تشكل أول معلم من معالم الحداثة .

أحداث الرواية تدور فى روسيا فى عام ١٩٠٥ ، حيث كانت تخوض حربا خارجية ضد اليابان ، وحيث كان الداخل يغلى بثورة داخلية ، وتكلف إحدى المنظمات الثورية واحداً من اعضائها بقتل أبيه ، وتزوده بقنبلة زمنية ، والأب سيناتور وواحد من دعائم النظام ، وفى البداية وتحت تهديد من المنظمة بتصفية الابن إذا لم يقتل أباه ، يقدم الابن على توقيت القنبلة الزمنية ، ويضعها فى غرفته ، على أن يضعها فى غرفة الأب فيما بعد ذلك ، ولكن الابن يتراجع بعد ذلك عن قتل أبيه وخاصة بعد أن أعفاه أحد زملائه فى المنظمة ، وهو حلقة الوصل بينه وبينها من هذه المهمة ، ويذهب إلى غرفته ليقذف بالقنبلة فى البحر ، ولكنه لا يجدها ، ذلك لأن الأب فى سبيل أن يعرف حقيقة ابنه يذهب إلى غرفته ويجد صندوقاً مشبوهاً فيحمله إلى غرفته ليبحث عن حقيقته فيما بعد . ولكن القنبلة زمنية وستنفجر حتما ، وهنا نصل إلى ذروة الحدث أو الـ (CLIMAX) فهل سيتحقق الحدث الأرسطى ، أو الواقعى ؟ .

هنا يحدث النسف أو (SUBVERSION) للرواية الواقعية ، ويتحـول الـ (CLIMAX) إلى الـ (ANTI CLMAX) أو الذروة إلى لا ذروة ، أو إلغاء الحدث الأرسطى ، والحداثة رغم أن اسمها مشتق من الحدث تلغى الحدث ، وليس فى كل روايات الحداثة أى

حدث أو بطل ، فقد انتهى الحدث وانتهى البطل بعد أن انسحق الفرد مع تحول البورجوازية إلى الإمبريالية . وهذا ما يحدث فى رواية « بترسبورج » . الأب بطل الرواية فقد هذه الصفة فقد أحيل إلى التقاعد . وفقد وظيفته كركيزة من ركائز النظام الحاكم ، والحدث وهو انفجار القنبلة لم تعد له أية أهمية ، فلو قتل البطل فإن قتله لن يؤثر فى مسار الأحداث ، والقنبلة تنفجر فعلاً بعد ذلك ، ولكن انفجارها وهو الحدث الأرسطى المتوقع) لا يقدم ولا يؤخر ، اى أن الحدث الأرسطى ينتهى إلى (FARCE) أو إلى بارودى ينسف الرواية الواقعية .

والرواية تحتوى بجانب الحدث الرئيسى على أحداث جانبية ينتظمها الحدث الرئيسى ولا تخل بوحدته — وحدة الحدث كما هو معروف هى أهم الوحدات الأرسطية الثلاث ، حدث واحد فى مكان واحد وفى زمن واحد ، ووحدة الحدث مهمة ايضا فى الرواية الواقعية — أهم هذه الأحداث هو هروب أم البطل وزوجة الأب المخطط لقتله ، مع عشيق إيطالى إلى أوروبا ، ولكن الأم ما تلبث أن تعود ويعود الوفاق بينها وبين زوجها ، وهذا خروج واضح ومقصود على الرواية الواقعية ، ذلك لأن بطلة الرواية الواقعية عندما تخون زوجها لابد أن ينتهى بها الأمر إلى الانتحار كما حدث لايمابوفارى وأنّا كارنينا ، فالعلاقة الزوجية الوثيقة شرط أساسى من شروط البورجوازية فى مراحلها الأولى ، وهى الطبقة التى وصفتها وعبرت عن مصالحها الرواية الواقعية وإذن فإن عدم انتحار زوج الأب إرهاص بانتهاء مرحلة من مراحل البورجوازية ، ومولد مرحلة أخرى ، أو بتعبير آخر إرهاص بالحداثة . حيث يتحول الحب وكل شىء إلى سلعة لا تصلح للاستهلاك إلا لمرة واحدة ، وهو ما يمكن أن نسميه (COMMOD IZATION OF LOVE) وهذا

ما تؤكده لنا رواية يوليس لجيمس جويس ، والرواية فى حد ذاتها- وخاصة فيما يتعلق بمعمارها- تنهض على التناص ، ولكنها فى مضمونها أيضا تقدم لنا نصا أو واقعا موازيا للأوديسًا لهومير ، وسأحصر حديثى فى الفصل الخاص بنوزيكا والذى تدور أحداثه خارج مدينة دبلن فى الشاطئ المعروف بساندى ماونت (SANDY MOUNT SHORE) ، وهو مكان رومانطيقى بعيد عن ضجة المدينة وصراعها اليومى ، والزمن ايضــا رومانطيقى ، وهو الأصيل مع انحدار الشمس وما تضفيه على الأجواء من ألوان وظلال تلهب الخيال والغرائز فى الوقت نفسه أى أننا إزاء سيناريو أو (SETTING) رومانطيقى ، وأبطال السيناريوهم ثلاث فتيات وثلاثة أطفال ، الفتيات هن سيسى كـافرى (SISSY CAFFRY) وايدى بوردمان (EDY BOARDMAN) وجيرتى ماكدويل (GERTY MACDOWELL) ، وتوأمان وهما شقيقا ايدى بوردمان فى الرابعة من عمرهما ، وطفل رضيع فى الشهر الحادى عشر من عمره ، ثم ليوبولد بلوم بطل الرواية الذى يشاهد هذا السيناريو أو المشهد عن كثب . وفى هذا الفصل نجد غير نص ، وبالطبع نجد تداخلاً بين هذه النصوص ، بالطبع هناك أولاً النص البورجوازى الذى يتمثل فى وجود أفراد العائلة الواحدة ، ثم هناك النص الرومانطيقى والذى سيتأكد عندما نمضى فى قراءة هذا النص ، وهناك أيضا نص دينى كنسى ، حيث تصل إلى أبطال المشهد ترانيم تمجد مريم العذراء من كنيسة قريبة من الشاطىء ، وهذا يعنى أن الحب (خاصة أن هناك ثلاث فتيات ورجلاً) ليس مشروعا إلا إذا تحول إلى زواج تباركه الكنيسة وتوثقه ، ثم نجد نصا إغريقيا ، عندما يتصارع التوأمان . ويحدثنا السارد بأن تفاحة الشقاق كانت قلعة

رملية بناها أحد التوأمين وهدمها الآخر ، وتفاحة الشقاق تحيلنا وتجرنا غصبا إلى النص الإغريقى ، وبالذات إلى نص إيزيس (ERIS) إلٓهة الشقاق التى لم تدع إلى زواج بيليـوس (PELEUS) وثيتيس -THE (TIS ،فجاءت إلى الحفل رغم أنها غير مدعوة ومعها تفاحة مكتوب عليها : إلى الأجمل ، وتنافس عليها هيرا واثينا وافروديت ، واختيرباريس حكما لاختيار الأجمل فمنحها لافروديت التى كافأته بخطف هيلين أجمل امرأة وتزويجها له . ونجم عن ذلك حرب طروادة المعروفة . والمشهد نفسه أو السيناريو يتكرر فى الفصل الخاص بنوزيكا فى رواية (يوليس) . يلعب الشقيقان بالكرة ، ويركلانها وتنتهى إلى حيث يقف ليوبولد بلوم ، ويمسكها وأمامه الشقيقان وثلاث فتيات ، ويقذفها وتنتهى إلى حيث تقف جيرتى ما كودويل ، وهنا تتحدد العلاقة ، ونعرف أنها بين بلوم وجيرتى فعلى أى وجه تنتهى ؟ ثمة عدة نصوص يمكن أن تحدد نهاية هذه العلاقة ، ثمة النص الإغريقى حيث تقدم الفتاة (التى يجب أن تكون عذراء) قربانا للزوج أو الآلهة (كمثال ايفيجنى أو ايفيجنيا (IPHIGENIA) ، وثمة النص الكنسى أو الدينى ، ثم النص البورجوازى ، وقد تحدثت عنهم آنفا ، ثم يأتى النص الرومانطيقى ، وهو النص الذى يطغى على الفصل ، والحقيقة أن النص بارودى للغة روايات الرومانس ، حيث يتحدث عن سندريلا الفتاة الجميلة الفقيرة التى يأتى رجل أحلامها وينتشلها من وهدة هذا الفقر ، ويعيشان بعد ذلك فى التبات والنبات . ثم يأتى أخيرا النص الحداثى الذى يقتحم هذه الأجواء حيث البحر والهواء النقى المشبع بالبرودة ، والترانيم الكنسية ، واللعب البرىء ، والأمل العريقة ، يأتى ليحدد لنا مصير سندريلا الحديثة . تتصاعد فجأة إلى السماء وتغشّيها صواريخ نارية تشغل الجميع ، وتصرفهم عمّا كانوا عليه ماعدا بلوم وإلى حد ما جيرتى ، فأى نص بعد ذلك سينتصر ويحدد العلاقة بينهما ؟ بالطبع ينتصر نص الحداثة ، ويمارس بلوم وهو يشاهد جيرتى والفستان الذى يتصاعد عن ساقيها وهى تتطلع إلى السماء ، يمارس جلد عميره أو العادة السرية ، ثم يغادر المكان وكأن شيئا لم يكن ، والنتيجة بالطبع هى العقم الجنسى والعقم الحضارى ، وعقم الإنسان نفسه وخواؤه ، وقبل هذه الأحداث بقليل تدور حوادث مشهد آخر بين زوجة بلوم نفسه وشخص آخر يمارسان فيه العلاقة أو الخيانة الجنسية ، وبلوم نفسه يعلم ذلك ويعرفه ولهذا لم يعد إلى بيته عقب الظهيرة ، وذهب إلى الشاطىء ، ولكنه فى النهاية يعود إلى بيته . والمقارنة بالطبع هنا واردة بين النص الكلاسى والنص الحداثى ، بين بينيلوبى الأوديسّا لهومير ، ومولى بلوم أو بنيلوب يوليس لجويس . أى أن الحب قد أصبح مجرد سلعة ، ودخلنا عصر الحداثة ، حيث يقترن إفلاس الحضارة بعقم الإنسان وخوائه وانمحاء ذاتيته وفرديته وعجزه عن تغيير مجريات الحياة ، وهو ما تؤكده قصيدة « اليباب » لإليوت . وهى قصيدة تناصية لا تخلو أيضا من البارودى .

وهى تستحضر لنا عدة نصوص منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب جيسى وستون « JESSIE WESTON » (FROMRITUAL TO ROMANCE) الملك الصياد THE FISHERKING والذى تردد اسمه فى عدة أساطير ، وهو ملك عقيم يحكم شعبا عقيما هو الآخر ، أى النص هنا هو عن العقم ، ومن هذه النصوص أيضا الكوميديا الإلٓهية ورواية كونراد « THE HEART OF DARKNESS » ... إلخ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الواضح أن إليوت تأثر بجويس وحذا حذوه فى التناص ، وهو قد اعترف بذلك عندما قال بصورة غير مباشرة ، معلقا على رواية « يوليس » : —

« I WISH FOR MY OWN SAKE THAT I HAD NOT READ IT». كنت أتمنى لمصلحتى الخاصة لو لم أكن قد قراتها (أى رواية يوليس) » .

والقصيدة — كما قلت — هى عن العقم ، عقم الحضارة الغربية وإفلاسها وعقم الإنسان الحديث ولهذا سأختار منها مقطعا بهذا المعنى ترجمة شاعرنا أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه (مدن الآخرين) : —

فى الساعة البنفسجية ، حين ترتفع العينان والظهر
من على المكتب . حين تقف الآلة البشرية
اتأرجح بين حياتين ، أنا تريزياس ، العجوز
ذو الضرعين المغضنين
ورغم انى أعمى ، استطيع أن أرى فى الساعة
البنفسجية .
فى الساعة المتأخرة التى تحثّ الخطى إلى البيوت .
تُرجع الملاّح من عرض البحر ، وتعيد كاتبة الآلة إلى
مسكنها ساعة الشاى
لترفع ما تخلف من فطورها ، وتشعل موقدها ،
وتعد لنفسها وجبة من المعلّبات .
فى فراغ النافذة ، علّقت بلا مبالاة اقمصتها الداخليّة
حيث تدغدغها أشعة الشمس الأخيرة .
وعلى الأريكة (سريرها فى الليل) تكومت
جوارب ، وأخفاف ، ومشدّات للصدر والخصر .
أنا تريزياس ، العجوز ذو الضرعين المغضنين
الذى رأى المشهد وتنبأ بالبقية
انتظر ، أنا أيضا ، الضيف المنتظر .

يصل . الغندور الدمل الوجه
نلسخ صغير فى مكتب عقارى .
يحاول استثارتها بمداعبات
لا تردّها ، وإن لم تطلبها
حتى إذا تهيّج وصمّم ، هاجم على الفور
لا شىء يقطع الطريق على يديه المغامرتين
ولأنه لم ينتظر منها جوابا
فقد قلب فتورها إلى ترحيب
أخيراً يمنحها قبلة متفضّلة
ويهبط متلمّساً طريقه فى ظلمة السلالم .
....
الآن ، وهى تنظر لحظة فى المرآة ،
تتذكر بالكاد عشيقها الذى اختفى ..

والمشهد واضح لا يختلف كثيرا عن المشهد فى نوزيكا ، وهو يتحدث أيضا عن تحويل الحب إلى سلعة ، أو الحب العابر (ONE - NIGHT STAND) ، والنص الإغريقى اى نص تريزياس يؤكد فكرة العقم ، فتريزياس خنثى عقيم ذو ثديين مغضنين ، على أن هذه القصيدة يجب أن تقرأ جنبا إلى جنب مع قصيدة « الرجال الجوف » ، التى تؤكد لنا أن إنسان الحداثة ، أو إنسان العصر الحديث إنسان أجوف ، عدا أنه عقيم .

وقصيدة الرجال الجوف (THE HOLLOW MEN) قصيدة تناصية ، وهى تضمن نص دانتى عن الكوميديا الإلّهية ، وخاصة عن رجال الأعراف الذين يقفون على حافة النهر ، نهر اشيرون ، بين الجحيم والفردوس ، ذلك لانهم لم يقترفوا شيئا يمكن أن يؤدى بهم إلى الجحيم ، وبالمقابل لم يمارسوا الحرية الممنوحة لهم ليحبوا أو يفعلوا شيئا يكافأون عليه بدخول الفردوس ، إنهم رجال جوف ، وليسوا أرواحا ضالة .

THOSE WHO HAVE CROSSED
WITH DIRECT EYES, TO DEATH'S
OTHER KINGDOM

REMEMBER US-IF AT ALL - NOT AS LOST
VIOLENT SOULS, BUT ONLY

AS THE HOLLOW MEN
THE STUFFED MEN

وأولئك الذين عبروا بأعينهم المتطلعة المشرئبة إلى الفردوس ، أولئك الذين عاشوا احبوا هم يتذكروا الرجال الجوف ، وإذا ذكروهم ، وهذا قد يحدث بالكاد فإنهم سيذكرونهم كرجال جوف . الذين أحبواهم الذين يعبرون نهر أشيرون إلى الفردوس ، ولهذا فإن التى تقود دانتى إلى الفردوس تلك التى أحبها وأخلص لها وهى بياتريس ، وليس فرجيل والقرآن الكريم يحدثنا عن ذلك عندما يقرر أن « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » .

٢ ـ «نقد ... ما بعد الحداثة»

العنوان عائم وغائم ، ويحتمل غير معنى ، ويقتضى غير تفسير . فكلمة «النقد» لم يعد لها . كما يقول **بارت** ـ أى وجود ، أى ليس هناك «نقد» مقابل «الإبداع» ، لم يعد ثمة أى وجود منذ **مالارميه** إلا للكتابة . ذلك لأن «الإبداع» إنتاج لغوى ، أو إنتاج «نص» لا علاقة له بالواقع ، أو ما يسمى بالمشار إليه « REFERENT حيث أن هذا لا يعدو أن يكون وهماً أو أسطورة «MYTHE أى أن «الإبداع» رواية وشعراً ، أو على الأصح «نصًّا» ليس مرآة للواقع ، ولا يمثله ، إنه يمثل نفسه ، ولا يشير إلى أى شىء يقع خارجه . والنقد أيضاً بدوره ليس إنتاجاً لغوياً ، قد يصح أن نسميه نقداً للغة ، ولكن هل يخرج «الإبداع» عن نطاق ذلك ؟ أليس هو الآخر نقداً للغة ، وليس نقداً للواقع . وانهيار الحواجز بين «الإبداع» و «النقد» يقابل انهيار الحواجز التى كانت قائمة ومنتصبة ، بين الفلسفة والتاريخ ، وعلوم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ... الخ هل نستطيع على سبيل المثال ـ أن نقرر أن فوكوه مؤرخ ، أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ... الخ يصعب ذلك بالطبع ، ولا نملك فى النهاية إلا أن نقرر أنه كاتب وحسب . والتاريخ نفسه ، لم نعد ننظر إليه على أنه رصد وإثبات لوقائع وأحداث ، وما يسمى بإثبات الحقائق . إن التاريخ أيضاً نص ، أى كتابة ، ولذلك أسقطنا كلمة التاريخ من الاستعمال ، وأبدلناها بكلمة «التأريخ» أى «التاريخ المكتوب» HISTORIOGRAPHY، وهذا يعنى أننا نتعامل معه كما نتعامل مع أى نص آخر ، أى أنه يعكس نفسه ، أى يكتب نفسه ، إنّه لا يحاكى أو يمثل ، وبالتالى لا يحتمل الصدق أو الكذب ، أى لا نستطيع أن نقول إنه صادق أو كاذب أو صحيح أو مزيف ، إنّه نص وحسب ، وهذا يعنى أنّه خاضع للتفكيك أو النقض DECON-STRUCTION ويحتمل غير قراءة .

إنه باختصار لا يختلف عن الرواية ، بل إن البعض يسمى الرواية METAHISTORIOGRAPHY أى «ما وراء التاريخ المكتوب» . ويمكن أن ننظر إلى الاثنين على أنهما قطع وإلصاق COLLAGE/MONTAGE ، أو «توليف» تماماً كما يحدث فى السينما ، وما يسميه المخرج الروسى الشهير **ايزنشتاين** «بالمونتاج الفكرى» INTELLECTUAL MONTAGE، ، هو اننا نأخذ صوراً للواقع أو العالم ، ونستلب هذه الأشياء من سياقها ، ونضعها فى سياق آخر ، مما يعنى أننا يجب أن نتعامل مع السياق الجديد ، وليس مع السياق القديم ، أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقع القديم ، وهذا ما تعنيه كلمة «META التي يمكن أن نتصورها على أنها «الواقع الآخر» .

أسوق مثالاً على ذلك ، ولو أنّه لا يعبر تماماً عمّا اقصده . بعد الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٦٨ ، عرض التليفزيون الروسى فيلماً لهذا الغزو ، كان من الواضح فيه أن الشعب التشيكوسلوفاكى رحّب بهذا الغزو وهتف له . كل اللقطات في الفيلم تشير إلى ذلك . وعندما يتعامل الناقد السيميوطيقى مع هذا الفيلم . فإنه لا يبحث عن توثيقه صدقاً وكذباً ، ولكنه يفككه ، ويمارس معه عملية عدوانية ، ويقطع المونتاج ، ويعيد تأليفه ، ويشير إلى الاحتمالات المختلفة والممكنة لقراءته . وقد تقضى بنا عملية التفكيك ـ كما حدث فعلاً ـ إلى اكتشاف صور أو لقطات أخذت أو صورت في عام ١٩٤٥ (حيث رحّب الشعب التشيكوسلوفاكى فعلاً بالجيش السوفييتى الذى حرره من الاحتلال النازى الشرس) وأضيفت إليها أو ألصقت لها صور من عام ١٩٦٨ . مما يعنى أن الفيلم لا يصور الواقع ، ولكنه يتحدث عن نفسه ، عن إنتاجه ، أو عملية المونتاج التى تألف منها ، وهى عملية لا يمكن أن نصفها بأنها صادقة أو كاذبة . لأن المونتاج يقدم لنا عدة عوالم محتملة « POSSIBLE WORLDS ونحن عندما نقرر أنّه صادق» أو «كاذب» فإن هذا يعنى أن الفيلم لا يحتمل إلا قراءة واحدة وهذا مستحيل لأنه «مونتاج» ، على أننا نستطيع أن نقرر باطمئنان ، أنه لا يمثل الواقع . إنه واقع آخر هو واقع المونتاج ، أو واقع الفعل .

وهذا ما يعنيه البنيويون عندما يقررون أن المشار إليه «LE RÉFERENT أو الواقع «LE RÉEL» أو المرجع مجرد وهم أو سطورة ، وإننا يجب أن نحصر اهتمامنا فى العلاقة بين الدوال داخل النص ، (الصور داخل المونتاج ، ولهذا فان البنيويين يقررون أن الفيلم نظام سميوطيقى ؛ أى لغة ، باعتبار أن الصور ، أو اللقطات دوال .)

والدال هنا مستقل عن مدلوله الوضعى ، أى أن القطة ليست قطة . وإنما القطة كدال تتحدد من خلال علاقتها بالدوال الأخرى داخل النص ، وهى ظاهرة تسمى باستقلال الدوال AUTONOMY OF SIGNIFIERS (سنجد بعد قليل أن نقاد ما بعد الحداثة يسمون هذه الظاهرة «استبداد الدوال -TYRRANY OF SIGNI FIERS .

أعود وأقرر ـ مرة أخرى ـ أن التاريخ مونتاج ، ولعل ما أعنيه قد اتضح الآن . وأعود في الوقت نفسه ـ إلى العنوان : «نقد .. ما بعد الحداثه » وهو كما هو واضح عنوان غائم وعائم . فقد يعنى أننى أنقد تيار ما بعد الحداثة ، وقد يعنى أننى أتحدث عن النقد عند هذا التيار ، والمعنيان واردان ومشروعان ، ولا يمكن لأحدهما أن يلغى الآخر ، كما أن ثمة معنى ثالثاً ، وهو انه ، كما قلت ليس ثمة أى نقد وليس هناك إلاّ الكتابة . على أننا لا يمكن أن نلغى كلمة النقد ـ رغم أنه لم يعد لها وجود ـ لأننا كما يقول جاك ديريدا ، لكى نفهم أى نص ، ولكيلا نفقده ، لابد أن نحتفظ بوسائل النقد القديم ، وأدواته . ذلك ما عبر عنه في كتابه «الاجرومية» DE LA، GRAMMATOLOGIE وهو كتاب ليس عن النحو ، كما يبدو من اسمه ، بل عن شىء آخر ، سأتحدث عنه بعد قليل .

المهم ، سأستخدم كلمة «النقد» ولكى نفهم «نقد ... ما بعد الحداثة» ونتعرف عليه لابد أن نحدد الفروق بين النقد التقليدى ، والحديث (البنيوى) وما بعد الحديث ، أو ما بعد البنيوى . ويمكن أن نتعرف على هذه الفروق من خلال ما يعرف بالقصدية «INTENTIONALITY ، ولكن هذا لا يعنى أنها المعيار الوحيد ويمكن أن نتعرف

على تلك الفروق من خلال هذه المقارنة :-

١ ـ فى النقد التقليدى ، الغاية هى البحث عن قصدية المؤلف ، أى ما يريد أن يقوله المؤلف . أى محاولة التعرف على موقفه من الحياة ، ورؤيته لها ، وهو ما يحدث عندما نقرأ بلزاك ، ونقرر أنّه يكتب عن واقع البرجوازية الفرنسية ، ويرى أن المال ، أو الاقتصاد هو المحرك الأساسى لاتجاهات المجتمع ، والمشكّل الأول لروحه .

٢ ـ أما فى النقد البنيوى ، فالقصدية ليست قصدية المؤلف ، وإنما قصدية النص ، النص هو الذى يقصد ، أما المؤلف فإنه غائب ، أو ميت ، وفى هذه الحالة يجب أن نبحث فى النص نفسه ـ وليس فى أى شئ خارجه ـ عن الآليّات التى تحدد لنا هذه القصدية .

٣ ـ فى نقد ما بعد الحداثة ، المتلقى أو القارىء هو الذى يحدد القصدية ، هذا إن وجدت ، إذ أن وجودها ينطلق من تصور المتلقى للنص ، وتفاعله معه . والحديث هنا لا يكون عن آلياتٍ فى النص ، وإنما آليّات ، وحتى رغبات أو أهواء تنطلق من المتلقى . وهو ما تتحدث عنه بإسهاب نظرية التلقى ، RECEPTION THEORY

وهكذا نكون قد استخدمنا مصطلحاً من مصطلحات النقد القديم ، وهو «القصدية» . على أننا عندما نتعامل مع نص حديث ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى «قصدية» المؤلف ونحددها ، وسأثبت هذا النص للشاعر الفرنسى

ڤاليرى VALERY :

(*) يقول فاليرى فى المقطع الأول من قصيدته «المقبرة البحرية» :

Ce toit tranquille, ou morchent des colombes,
Entre les pixns palpite, entre les tombes;
Midi le just y compose de teux .
La mer,la mer, toujours recommencée!
O recompense apres une pencée
Qu, un long regard sur le calme des dieux!

السقف الذى تطوف فوقه الحمائم
والذى يخفق بين أشجار الصنوبر والمقابر
والظهيرة المحرقة التى ترسل عليه شواظاً من النيران ،
البحر الذى يغدو ويروح

هذا النص يحتمل غير قراءة ، ممّا ينفى فكرة وجود «قصدية» للمؤلف . سأقراه بداية قراءة بنيوية .

ولكن قبل ذلك ما الذى يمكن أن يقوله النقد القديم فى هذا النص ، النقد القديم ينطلق من وضعية اللغة (أى أنها مواضعات) لكل دال مدلول محدد ، هو المدلول المعجمى أو الإشارى ، DENOTIVE ، ويمكن أن نفهم النص بالرجوع إلى المعجم ، والبحث عن مدلول كل دال ، وحتى لو كان هذا المدلول مجازيا ، فإن المعجم يورد أيضا المدلولات المجازية ، وإذن فليس ثمة أية إشكالية ، أو هذا ما يبدو لنا ، ولكننا سنجد ـ كما يحدث دائما ـ أن ما ظهر سيختفى إزاء ما « بطن» البيت الأول ، ليست فيه أى مشكلة ، والمدلول واضح ، سقف تطير فوقه الحمائم ، وهو ليس بدعاً فى ذلك ، فهذه حال كل السقوف . أما فى البيت الثانى فنجد أن السقف ليس ثابتاً بل يخفق وينبض ، ويتحرك . وهذا لا يشكل مشكلة كبيرة . فطيران الحمائم قد يوحى لنا بحركة السقف ويقنعنا بها خاصة عندما نعرف من البيت الثالث أن ثمة وهجاً للشمس يوحى هو الآخر بالحركة ، كما يحدث فى ظاهرة السراب ولكن البيت الرابع الذى يفاجئنا بالبحر بحركته التى لا تهدأ يقدم لنا وللنقد التقليدى مشكلة ، فما دخل البحر فى هذه اللوحة ، وما علاقته بالأبيات السابقة ؟ مما يجعل النقد القديم يقرر أن البيت الأخير مقحم على المقطوعة ، إلا إذا كان المقصود

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو تشبيه السقف بالبحر ، ولكن لا توجد فى النص أية اداة تشبيه تشير إلى ذلك . وبالطبع من الصعب هنا أن نحدد قصدية المؤلف .

ونأتى إلى النقد البنيوى الذى يقرر بداءة أن المؤلف غير موجود ، وأن قصدتيه غير واردة . كما يقرر ايضاً أن مدلول الكلمات لا يتحدد بالرجوع إلى المعجم ، وإنما من خلال علاقتها بالكلمات الاخرى داخل النص اى اننا يجب ان نفترض بداءة أن السقف ليس هو السقف وإنما شىء آخر يحدده النص ، وبالطبع ليس للمؤلف اى دخل فى ذلك ، إنه ميت . والسقف فى هذا النص لا يمكن ان يكون شيئاً آخر غير البحر ، اى ان المقطوعة فى ابياتها الاربعة لا تتحدث إلا عن البحر . فالبحر هو الذى يخلق ويتموج ، ويموت ويولد ، ويغدو ويروح ، ويلتمع ويتوهج تحت اشعة الظهيرة المحرقة . أما الحمائم فليست هى الحمائم التى يحددها المعجم ، ولكنها السفن بأشرعتها البيضاء ... الخ هذا هو إذن المعنى ، وأما القصدية ، فالمقصود هو وصف البحر المقبرة ، خاصة وأن عنوان القصيدة هو «المقبرة البحرية» .

ثم يأتى نقد «ما بعد الحداثة» ليلقى ظلالاً من الشك على المعنى الذى وصل إليه البنيويون . وما بعد الحداثيين ، أو التفكيكيون يقررون أن المعنى لا يمكن ان يتحدد ، وأن هناك دائماً وابداً غير معنى ، وڤاليرى نفسه يذهب إلى شىء من ذلك حيث يقول :ـ (انا اكتب ذلك من الذاكرة) IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D' UN TEXTE.

«ليس ثمة معنى حقيقى فى اى نص» فمن جهة يمكن ان يكون النص عن البحر ، ولكنه يمكن ان يكون ايضاً عن سقف حقيقى ، وإقحام البحر هنا هو نوع من المونتاج ، وإذا بدا لنا كما مر القول ، انه ليست ثمة علاقة فى النص بين البحر والسقف ، فإن القارىء او المتلقى يمكن ان يقيم مثل هذه العلاقة ، تماماً كما يحدث فى المونتاج السينمائى ، إذ ان المشاهد هو الذى يخلق العلاقة بين اللقطات المتتابعة . ويمكن أن نستشهد هنا بمثال من شعرنا العربى :

عَدَوْلِيَّةٌ ، أو من سَفينِ ابْنُ يَامِنٍ
يَجُورُ بِها المَلاَّحُ طَوراً ويَهْتدى
يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيْزُومُها بِها
كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليد

الحال هنا لا يختلف عن نص ڤاليرى ، المقاطع الثلاثة الاول تصف سفينة تشق العباب ، ولكن المقطع الرابع يأتى ويقحم الترب او الرمال ، ولعبة المفايلة هى التى يقوم فيها الصبى ، أو الغلام بشق خطوط فى الرمال ، مما يقسرنا على أن نقرر أن الشاعر وهو طرفة ابن الصحراء ـ يصف الجمل سفينة الصحراء ، ويشبّهه بسفينة اليم .

ولكن من الجائز ايضاً أن الشاعر يصف السفينة وأنها فى حال شق عباب الماء مثل الجمل فى شقّه لكثبان الرمال . اى أن كلا المعنيين جائز .

ولا ضَيْرَ فى أن نستشهد بمثال ثالث ، وهو هذه المرة من الشعر الامريكى «ما بعد الحداثى» ولو انه يمثل واحداً من اتجاهات هذا المذهب يعرف باسم «New Sentence» ، وعنوان القصيدة هو «China»

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do.
The people who tought us to count were being very kind.
It's always time to leave.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

If it rains, you either have your umbrella or you don't.

وإن أثبت كل النص الإنجليزى وسأكتفى بترجمته ، أو ترجمة جزء منه .

إننا نحيا فى العالم الثالث رقم ثلاثة (من عوالم الشمس) ولا أحد

يقول لنا ما الذى يجب أن نفعله .

والناس الذين علّمونا الحساب كانوا لطيفين جداً

لقد حان الوقت لكى نذهب

وإذا امطرت فقد تكون معك شمسية ، وقد لا تكون معك .

الريح ستطير بقبعتك .

الشمس تشرق ايضا .

كنت اوثر لو أن النجوم لم تتحدث عنّا .

وافضّل لو قمنا نحن بذلك

اركض أمام طيفك

الأخت التى تشير إلى السماء مرة على الأقل كل عشر سنين .

لابد أن تكون طيبة

السهوب تميكنت

القطار يأخذك حيث يريد .

جسور بين المياه .

والخلق يتطوحون بين امداء طويلة من الاسمنت متجهين إلى السهوب .

... الخ

يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل فى النص ، وكأن كل جملة تمثل عالماً مستقلاً عن العوالم التى تمثلها الجمل الأخرى ، ولكن الا نستطيع أن ننظر إلى النص كمونتاج ، ولكن الا يبدو لنا فى نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان ؟

هذا ما يمكن أن نقرره لولا أن واحداً من أهم ناقدى العصر وهو فريدريك جيمسون قد اهتم به واشار إليه كظاهرة من ظواهر العصر ، فلنستمع إلى ما يقوله ، حين يقرر أن هذه قصيدة سياسية وليس مجرد دوال فقدت مدلولاتها ، كما يحدث فى حالة الشيزوفرانيا (الشيزوفرانيا كما يقرر لاكان هى عجز الفرد - وخاصة الطفل - عن امتلاك ناصية اللغة حيث يتحول كلامه إلى دوال بدون مدلولات) ، فالقصيدة كما يدل على ذلك عنوانها تتحدث عن الصين ، القطب الثالث الذى ظهر بين القطبين الآخرين أمريكا والاتحاد السوفيتى .

هذا ما نفهم عندما نقرأ القصيدة ، ولكن الحقيقة أن الشاعر اشترى البوم صور من أحد المحلات فى الحى الصينى ، ووضع وصفا لكل صورة ، القطار ، الشمسية ، المدينة الأسمنتية ... الخ اى أنه وضع مونتاجاً من الكلمات لمونتاج من الصور . اى أن الكتابة مونتاج ، وفكرة «المونتاج» هى من إبداع جاك ديريدا ، وهى تحل عنده محل المحاكاة عند ارسطو ، والكتّاب الواقعيين .

ومن المعروف أن البنيويين رفضوا فكرة المحاكاة ، وقرروا كما مر القول أن المشار إليه أو المرجع مجرد وهم ؛ فجاء ديريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه ، ولكن بشكل غير مباشر ، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشراً للواقع - وهذا على أية حال مستحيل - وإنما مونتاج تصويرى له ، كما وجدنا فى قصيدة «الصين» وكما نجد فى معظم نصوص «ما بعد الحداثة» . والاسلوب الذى أكتب به لا يختلف عن ذلك . فليست هناك مقدمات ولا نتائج ، ولا فكرة تتأسس على فكرة سابقة وترتبط بها . فكرة من هنا وأخرى من هناك تتداخلان مع موضعة الذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكاتبة . بحيث تصبح جزءاً من النص أو النص نفسه . ومع كل ذلك تختفى الحواجز بين الأجناس الأدبية نقداً وروايـة ، والأهم هـو أن لا تكون ثـمة أحكـام أو آراء تقريرية ، ولا اسمّى ما اكتبه مقالاً ، وإنمـا نثار . وانـا لا ابتعد فى ذلك عن الأسلوب الحوارى الاستطرادى الذى ابتدعه شيخنا **أبو عثمان الجاحظ**، والذى وصل إلى قمته عند **شيخ المعرة**. والهدف هو تقويض التمحور الفكرى أو العقـلانى «LOGOCENTRISM» الـذى انتـهى إلى البراجماتية التى تبرر كل شىء حروباً واستعماراً ونهبـاً لثروات الطبيعة ، واستعباداً لشعوب العالم الثالث . والتى اتخذت لنفسها فى أيامنا هذه مسمى جديداً هو **«النظام العالمى الجديد»** وهو نظام داروينى البقاء فيه للأصلح ، ولعل **ديريدا** هو رائد نقد «ما بعد الحـداثة» فهـو الذى حررنا من سجن اللغة الذى وضعنا فيه البنيويون . رغم أنه - وهذه هى المناقضة - ضد تسييس الأدب والنقد ، وكان فى ذلك نقيضاً لأستاذه **سارتر** .

ومع ذلك فقد نجح فى تقويض الميتافيزيقا الغربية «أو اللوجو سنتريزم ، الأمـر الذى أخفق فيـه الماركسيـون باستثناء **مدرسة فرانكفورت** النقـدية (**هـوركهايمر وأدورنـو**) وغيرهمـا ، هؤلاء انطلقوا من المـاركسيـة ، ولكنهم لم يتمذهبوا بهـا . والاستثناء ينطبق أيضـاً على **جرامشى**، المثقف العضوى .

والسجن الذى شيده البنيويون هو سجن السيميوطيقا الذى يقوم على دكتاتورية الدوال واستبدادها وكما عرّفته قبل قليل «TYRANNY OF THE SIGNIFIERS» فاللغة هى العلامة «SIGN» التى تتكون من دال ومدلول ، تنشأ بينهما علاقة ثابتة كعلاقة وجه الورقة بظهرهـا ، بحيث يظل الدال ثابتا لا يتغير ولا يتزعزع ، وهذا معناه ببساطة ، سيطرة اللغة . ولكن ليس أى لغة ، وإنما لغة الأب الأمر الذى انتهت إليه اللغة عند **لاكان** الذى قرر فى النهاية أن الإنسان مقول ، أى هو لغة ، أو ما سماه «LE SYMBOLE» . تمييزاً له عن مرحلة «الخيالى» «L'I-MAGINAIRE» وهى مرحلة الطفولة التى تسبق **عقدة أوديب** ، **وأوديب** هنا ليس الأب كما قرر **فرويد** ، ولكن هو اللغة . والطفل عندما ينجح فى الدخول فى هذه المرحلة ، أى يتبنّى لغة الأب ينمو نمواً طبيعيا وينتمى إلى المجتمـع ، وعندما لا ينجح فى ذلك يصاب بالشيزوفرانيا ، وقد تحدثت عنها من قبل . وعلاج ذلك يكمن فى إعادة الابن الضال إلى أبيـه . وإعادة المـدلولات إلى دوالّهـا ، والخضوع للغـة الأب ، أو لغـة المجتمع . وهى لغـة ثابتـة ثبات الـدوال نفسها ، أو ثبات اللوجو سنتريزم . وهو ما جاء **ديريدا** لتقويضه . وقد فعل ذلك بجرة قلم . ولكن أى قلم ! وقد فعله ببساطة إذ ألغى وجود الدال ، أو نفاه من الوجود ، وبـدلاً من ذلك اتى إلى الـوجـود بـالجـرام «GRAM» والجرام دال وليس دالا .

إنه يدل على شىء ، ولكنه فى نفس الوقت يحمل أثراً أو آثاراً من كل الدوال الأخرى ، ولهذا فإن معناه ليس ثابتا ، أى ليس له مدلول ثابت ، وبالتالى لا يمكن أن يكون دالاً ثابتاً . معناه مرجـأ ، ومدلـوله مؤجـل ، وهذا معنـاه فى النهاية أن اللغة (وهى مجموعة من الدوال) لا يمكن أن تكون لغة واحدة . هناك غير لغة ، وغير معنى ، وأيضاً غير قراءة ، ولهذا فلا سبيل إلى سيطرة اللوجوسنتريزم ، أو النظام العالمى الجديد . فثمة عوالم أخرى ممكنة وهـذه نظـرية ادبيـة ما بعـد حـداثيـة ، لا تختلف كثيـراً عن المونتاج .

وبـدلاً من السيميوطيقـا وضع **ديريدا** مكـانها علم الجـراموتـولوجيا «GRAMMATOLGIE» وشيخنـا **وشيخ المعرة** ، أدرك قبل **ديريـدا** أن أى دال لابد أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحمل آثاراً من دوال أخرى ، وأن ثمة قوى اجتماعية تتضارب مع القوى العرفية أو الوضعية ، وتلغى سيطرتها أو استبدادها . وكان ذلك هاجسه الأكبر فى كل رسائله وخاصة «**رسالة الغفران**» ، وإليك هذا المثال الذى أنقله من كتابى «**رواية ما بعد الحداثة**» وستجد أنه مونتاج فكرى .

«اللهم يسِّر وأعن

قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل ، وهو فى كل الخيرات سبيل ، أن فى مسكنى حماطة ما كنت قط أفانيه ولا الناكزة بها غانية ، تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل ـ كبت الله عدوَّه ، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوَّه ـ ما لو حملته العالية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها وأذيل من تلك الشجرة مصونها .

والحماطة ضرب من الشجر ، يقال لها إذا كانت رطبة : أفانية ، فإذا يبست فهى حماطة قال الشاعر :

إذا أم الوليد لم تطعنى ... حنوتُ لها يدى بعصا حماطِ
وقلت لها عليك بنى أقين ... فإنك غير معجبة الشطاط

وتوصف الحماطة بألف الحيات لها ، قال الشاعر :

أتيح لها وكان أخا عيالٍ ... شجاعٌ فى الحماطة مستكنٌّ

(الشجاع ضرب من الحيات)

وأن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة ، ليست بالمصادفة إماطة . والحماطة حرقة القلب ، قال الشاعر :

وهَمٌّ تملأُ الأحشاء منه

فأما الحماطة المبدوء بها فهى حبة القلب :

رمت حماطة قلب غير منصرف
عنها بأسهم لحظ لم يكن غربا

وأن فى منزلى لأسود ، هو أعز على من عنترة على زبيبة ، وأكرم عندى من السليك عند السلكه ، وأحق بإيثارى من خفاف السلمى بخبايا ندبة ، وهو أيضاً محجوب لاتجاب عنه الأغطية ولا يجوب ، لو قدر لسافر إلى أن يلقاه ، ولم يجد عن ذلك لشقاء يشقاه ... الخ

ومن الواضح أن شيخ المعرة يتلاعب بالدوال ، ويسحب البساط من تحتها ، ويقلِّم أظافرها ، بحيث تفقد فى النهاية استبدادها وديكتاتوريتها .

ديريدا يرى أن تفكيك الدوال ، وبالتالى تفكيك اللغة ، يشكل خطراً على البيروقراطيين أكثر من أى محتوى ، وذلك لأن تفكيك اللغة يعنى تفكيك القوانين ، وتعريتها من قدسيتها ، ومشروعيتها .

على أن الكاتب الروسى **باختين** بنظريته عن الديالوجية أو التناص ، قد قام هو الآخر بدور فعال فى تفكيك اللغة ، وهو دور لا يقل عن دور **ديريدا** ، ولا أستطيع هنا أن أبسط القول فى نظريته خاصة وأنه لا توجد لدى أى مراجع عنه ، ويكفى أن أقول إنه اكتشف أن هناك قوى تجميعية لغوية تقابلها قوى طاردة ، القوى البيروقراطية تحاول أن تفرض لغة شمولية واحدة وهو ما قرره **لاكان** ـ ولكن ثمة قوى أخرى تتحاور مع هذه اللغة ، وتفككها ، وهى القوى الطاردة ، ولغتها شعبية هى التى يسميها **باختين** باللغة الكرنفالية ، أو الأحتفالية . وقد كان **لباختين** أثر كبير فى تشكيل أدب ما بعد الحداثة ونقدها ، وحسبى أن أقول إن أدب ما بعد الحداثة فى معظمه مزيج متعمد من اللغة السامية أو الثقافة العالية «HIGH CULTURE» والثقافة الشعبية أو المضادة ، «-SUB CULTURE» أو «COUNTERCULTURE» أى أنه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدب حوارى ، أو تصادمى ، إنه يستحوذ على النصوص الأدبية ، كما فعلت **كاثى إيكر** باستحواذها على نص دون كيخوتة ، ويفككها بالثقافة الشعبية الكرنفالية .

ولأننى اكتب نثاراً أو مونتاجا ، فسأبتره دون أن أنتهى إلى أية نتائج .

على أن هناك نقطة لابد من إيضاحها ، وهى أن المونتاج يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها التفكيك الديريدى .

ونحن نعيش الآن فى عصر الصور ، صور فوتوغرافية وسينما وتليفزيون ، حلت فيه الإيماجولجيا «IMAGO-LIGY» محل الايديولوجيا ، ولهذا فإن المونتاج هو أنجع الوسائل لإعادة وصف العالم ، وتفكيك الصور التى تبثها المؤسسات وقنوات الاتصال والمعلومات . ويكفى أن نذكر هنا المثل الذى قدمته لنا سارة جراهام برون فى فيلمها عن «الفلسطينيون ومجتمعهم» حيث المزج بين الثقافة العالية والشعبية هو أيضا مونتاج وتطبيق للفكرة الباختينية .

هامش : استعنت على كتابة هذا النثار بكتاب .

The ANTI - AESTHETIC, ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE.
وخاصة الأبحاث التى كتبها FREDRIC JAMESON, GREGORY L. ULMER
و EDWARD W. SAID إدوارد سعيد ، والكتاب من منشورات BAY PRESS

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما بعد الحداثة

التفكيك
وقراءة الشعر

إن التفكيك ، بالمعنى الدقيق ، منحى فلسفي للنصوص أكثر مما هو أدبيّ إنه نظرية بعد — بنيوية ، ولا تدّل « بعد » هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية كنظرية أحدث زمانيا ، ولكنها بالأحرى تدل على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق . تطور التفكيك في فرنسا أساسا ، وارتبط عموما بأعمال جاك دريدا ، ويمكن أن يقال إنه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص . ومهما يكن ، فإن دريدا نفسه يعترف بفضل أعمال فلاسفة سبقوه مثل كَانْتْ ونيتشه وهوسرل وهايدجر (ويُخْضِع كتاباتهم لفحص دقيق) ، أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظّري الأدب ونقاده السابقين عليه .

اكتسب التفكيك ، منذ ظهوره ، كثيرا من الممثلين والمدافعين ، ليس في فرنسا فقط ولكن في الولايات المتحدة أيضا ، حيث وجد فيها مقراً في جامعة ييل yale ، فارتبط بأسماء مثل جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman و بول دى مان Paul de Man و هيليس ميلر J. Hillis Miller وفي الحقيقة تمّ على أيدى النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، وفي رأى بعض المنظِّرين ، أنه في صورته الأمريكية (مع أنها ليست تلك التى تُدرسّ في ييل بصورة خاصة) ، قد تم استيعابه في النقد الجديد الذى لا يزال سائدا ، أى أن التفكيك وهذا موضع مناقشة ، قد تم تدجينه في الأكاديمية الأمريكية ، وتحويله إلى نسخةٍ متطورة ، أكثر براعة وحساسية ، نسخةٍ لنوعٍ من قراءة النصوص يرتبط بالنقد الجديد . ويشكّل هذا ، باستمرار المناقشة ، جزءا ظاهرا من أصوله (مصطلح يثير المشاكل في نظرية التفكيك ، وهكذا يخلق سخرية معينة في هذا السياق) كمنهج يثير الأسئلة حول كلِّ أنواع النصوص وممارساتنا الشائعة في قراءتها ، ليوضِّح كيف تنشأ النصوص ونفهمها بافتراضات خاصة عن اللغة ، ترتبط بدورها بايديولوجيات الثقافة السائدة .

ما التفكيك ؟ يعرفه كالر Culler سلبا : « إن التفكيك

ليس نظرية تحدد معنى لتخبرك كيف تعثر عليه » (كالر ، عن التفكيك ١٣١) . وتقول باربارا جونسون Barbara Johnson إنه « التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة فى النص »(٥) ، بينما يقول بول دى مان عن ممارسة هذه النظرية ، « على التفكيك دائما ، لكى يحقق هدفه ، أن يُظهر التمفصلات والأجزاء المختبئة فى الوحدات الجوهرية monadic totalities المفترضة » (مجازات القراءة Allegories of Reading ٢٤٩) . وبالنسبة لقراء تربوا على نظريات أدب تهدف إلى التعرف على معنى واضح ومحدد فى النص ، فإن لغة تعريفات هذه النظرية ، وتعبيراتها عن أهدافها أو مغزاها أو استراتيجياتها ، صعبة ومربكة . إن الإرباك لم يقل ، بالطبع ، فى السنوات الأخيرة بنمو « مدارس » مختلفة لممارسة التفكيك ، تطوِّرُ كل منها غالبا علم مصطلحات خاصاً بها .

ومع ذلك ، فإن شيئا واحدا ينبثق بوضوح من التعريفات السابقة إن التفكيك نظرية تهدف لإنتاج تفسيرات لنصوص خاصة (مع أن تأويلات جديدة وبارعة وأحيانا هائلة نتجت عن تطبيقات كثيرة لنظرية التفكيك) ؛ أقل مما تهدف لفحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص ، والطريقة التى تقدم بها ظاهريًا هذه النصوصُ ذاتها قراءات مفضلة ، لا يجب التغاضى عن « ظاهريا » فى الجملة السابقة أو التعامل معها باستخفاف : يفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أى نصٍّ هى التماثل identification مع خطاب خاص فيه . إن العملية التى نصل بها ، كقرّاء ، لهذا التمثل تشمل قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية ، والفرضيات والايدلوجيات التى ندخلها على النص ، سواء كانت خاصة بنا ومعاصرة ، أو التى نعتقد أنها فرضيات وايدلوجيات الثقافة التى أنتجت النص .

ولأن كلًّا من اللغة وايدلوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته ، الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة ، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس . وهكذا يمكن أن يقال أن كل النصوص تحتوى على عناصر تمزيق ، ونقاط قَطْع أو فجوات ، حين تُستقبل وتُفحص بعناية ، تسمح بقراءات أخرى هامشية أو غير ــ مفضلة ، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهريا ، أو الحتمى أو المألوف موضع التساؤل . هكذا تفحص القراءة التفكيكية النصَّ لتعثر على نقاط « تفكّ » عندها شفراتُه التكوينيةُ ذاتَها .

إن ممارستنا الطبيعية للقراءة تعتبر اللغة شفافةً طالما كفَّتْ عن تقديم معنى مباشر . وكما رأينا ، فقد ناقشتْ بالفعل النظرية البنيوية هذا ، ولكنها افترضت عموما أن الشفرات التى تتكون منها اللغة لها ثبات داخل النظام . يفحص التفكيك هذه الفرضية . تسلِّم البنيوية ، مثلا ، بوجود التعارضات المزدوجة فى الثقافة ولغتها : طبقا للنظرية البنيوية ، تساعدنا مصطلحات مثل رجل / إمراة ، طبيعة / ثقافة ، مرتفع / منخفض على تنظيم organising الواقع فى اللغة . ويرى التفكيك ، مع ذلك ، أن هذه التعارضات ليست عديمة القيمة : إن الطبيعية naturalness الظاهرة . التى تختار المصطلح الأول (من هذه الأزواج المتعارضة) تتضمن فى الحقيقة تراتبية hierarchisation أو أسبقية prioritisation ، تُفرَض غالبا بلا وعى ، على التعارض . وفى الكلمات الأخرى يكتسب المصطلح الأول قيمة إيجابية ، والثانى قيمة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

سلبية . مثلا ، يمكن أن تعرف « المرأة » بأنها « الآخر » بالنسبة « للرجل » ، ومن ثم — فى ثقافة تفضل قواعد الرجال والذكور — يمكن رؤية النساء فى مرتبة تالية للرجال . ويمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة لـ (طبيعة / ثقافة) ، وبالطبع ، بالنسبة لأى زوج آخر متعارض .

ومهما يكن ، فإن التعرف على هذا فقط ليس كافيا . يبحث التفكيك عن المصطلح الذى قد يُفهم على الأقل ، إذا لم يوفّق بينهما ، أنه موجود فى علاقة توتّر . وتمكن إحدى الطرق التى ينشد فيها دريدا هذا الفعل فى نظريته عن المكمل supplement ويمكن تعريفه بأنه نصٌ أو عنصرٌ يضاف لآخر أو يعتبر ثانويًا بالنسبة له ، ويعتبر الآخر بنية أو نظاماً نصيًا أكثر اكتمالا . ومهما يكن كما يلاحظ دريدا فى دراسته عن روسو ، « .. ذلك المكمل الخطر .. (الجراماتولوجيا ١٤١ — ٦٤) ، إذا كانت الإضافة للبنية ممكنة ، فلا يمكن أن تكون كاملة . وإذا كانت إضافة المكمل ممكنة ، فلا يمكن أن يكون ثانويًا تماما . وهكذا إذا رجعنا للتعارض (طبيعة / ثقافة) يمكن أن نرى أننا نظن عموما أن الطبيعة أساسية وكاملة ، بينما الثقافة ثانوية ، لأنها اصطناعية artificial ، والسبب نفسه ، مقدّر عليها عدم الاكتمال : يمكن اعتبار الثقافة مكمّلة للطبيعة . ومهما يكن ، بالقدر الذى يفصح به دريدا عن نظريته عن المكمّل ، فإن الطبيعة ، برغم ارتباطها بمفهوم بعد — الرومانتيكية ، لا يمكن أن تكون كاملة — لا يمكنها ، مثلا أن تكون صالحة للسكنى تماما بالمفهوم الإنسانى — وإلا كان لابتكار الثقافة غير ضرورى . وإذا لم تكن الثقافة مكمّلة للطبيعة ، فعلينا أن نبحث عن مصطلح ثالث يشمل « الطبيعة » و « الثقافة » كليهما .

يمكن أن تتم المناقشة نفسها بالنسبة للتعارض (رجل / امرأة) ، نكتشف ، أولا ، أن « الرجل » ليس له امتياز الأسبقية على « المرأة » ، وفى الحقيقة يمكن حتى اعتباره ثانويًا بالنسبة « للمرأة » ؛ وثانيا ، يجب البحث عن مصطلح آخر يرى « الرجل » و« المرأة » صورتين له (انظر دراسة كالر Culler عن تضمينات نظرية التفكيك للتحليل النفسى الفرويدى ونظرية الأنوثة ، عن التفكيك ١٦٥ — ٧٥) . ويعتبر كشف دريدا المشهور الآن عن العلاقة المكمِّلة بين الكلام والكتابة كمصطلحين متعارضين ، أساسيًا فى فهم الأدب ، والشعر خاصة .

يلاحظ دريدا ، أنه حتى فى زمن يعود إلى محاورات أفلاطون ، كان الكلام مقدمًا على الكتابة كطريقة للتواصل . وتمّت رؤية الكتابة كمكمّل آلى mechanical للكلام ، الذى يعتبر أساسيا ، ومباشرا ، وتلقائيا وشفافاً للمعنى ويعتبر الكتابة ، فى المقابل ، ثانوية ومتروية أكثر ؛ إنها تستخدم حِيَل البلاغة والأدب ، وهكذا فإن التفكير ، أو المعنى أو الأفكار التى يجب نقلها ، تُنقل فى الحقيقة بواسطة الكتابة ومن ثم تتأثر (تتلوّث) بها . هذا ، بالطبع ، هو المدخل « العام » commonsense للعلاقة بين الكلام والكتابة اللذين نألفهما ، ويصفه دريدا بمركزية الصوت phonocentrism ، أو امتياز المنطوق على المكتوب .

ومهما يكن ، كما يشير دريدا ، فإن الصعوبات والأخطار المرتبطة بالكتابة توجد بالفعل فى الكلام . ولأن اللغة هى اللغة ، فإن التعبير النقى وغير الملوّث عما يقصده المرء ، نموذج لا يمكن تحقيقه حتى فى الكلام ، حيث يظهر انعكاس ضئيل لخبرة المرء الخاصة . ومهما

يكن ، فإن اللغة تُخترق فعلا بالصور البلاغية والمجازات ، مثل الاستعارة ، التى ليست خاصية مرتبطة بنصوص الأدب النقية فقط ، ولكنها تتكرر كثيراً فى المحادثات اليومية . كما يلاحظ دى مان :

نعرف ان لغتنا الاجتماعية بكاملها نظلم معقّد لأدوات بلاغيلا صُمِّمَتْ للهروب من التعبير المباشر عن الرغبات التى ، بكل معنى الكلمة ، لا يمكن ان تسمى unnameable — ليس لانها مخجلة ادبيا (لأن هذا سيجعل المشكلة بسيطة جدا) ، ولكن لأن التعبير بدون وسيط unmediated مستحيل فلسفيا . (« النقد والأزمة » ، العمى والبصيرة ٩) .

إن هذه المجازات تحرِّف وتعوق النموذج المرغوب لنقل مباشر للمعنى المقصود ، بصرف النظر عما إذا كان المرء يتكلم او يكتب وتكون النتيجة دائماً تشوهاً او ازدواجية فى المعنى المحتمل . ويرى دريدا فى الواقع ، إنه بوضع هذا الأمر فى الاعتبار ، يكون من الأصح التسليم بأن الكتابة أساسية ، حيث نوافق على أنها لا تحاول إخفاء الزلّات المحتملة والحقيقية للمعنى ، والتحول من الدلالة الحرفية إلى الدلالة البلاغية التى توجد أيضا فى الكلام ، والتى نفضل ألَّا نلاحظها .

إن عدم التسليم هذا ليس حتمياً . ويرجعه دريدا لمركزية اللغة logocentrism فى الثقافة الغربية . وتدل لوجوس Logos ، كما يدلنا قاموس اكسفورد الانجليزى ، على كل من « الكلمة » ، و« السبب » ، وهكذا فإن كلًّا من الدال signifier والعقل intelligence الذى ينطق الدال يرتبطان معا فى معنى هذه العلاقة . ويرى دريدا ، أن هذا أنتج « حضورا ميتافيزيقا metaphysics of presence » للغة فى فكر الثقافة الغربية . أى أن ، نطق اللغة أصبح محدودا بحضور الإنسان (الحقيقى أو المفترض) الذى ينطق . وهكذا ، فإننا حين نسمع أو نقرأ نصا من أى نوع ، نفترض تلقائيا متكلما أو كاتبا لذلك النص ، بصرف النظر عن أن إثبات هذا قد يكون صعبا . وهكذا فإن مركزية اللغة ، أو الحضور الميتافيزيقى ، هو القاعدة الحافزة وراء مركزية الصوت .

إن هذا التبرير لإعادة الترتيب المدمِّرة iconoclastic للتراتبية التى تمنح الكلام امتيازا على الكتابة يجب العثور عليه فى أسطورة النشوء . إننا نفترض أن الكلام سابق على الكتابة ، وأن الكتابة كانت ببساطة وسيلة ملائمة لنسخ الكلام وتسجيله . ومهما يكن ، فإن دريدا يرى أن هذا النشوء لا يمكن أبداً أن يكون له مكان فى الواقع . أولا ، لا يمكن أن تعرف بصورة مؤكدة اللحظة التاريخية التى أخذت فيها اللغة شكل الكلام ، أو ، ثانيا ، التى انبثقت فيها الكتابة للمرة الأولى وتمّ التفريق بينها وبين الكلام . إن كل ما لدينا فرضية ، مبنية على دليل تاريخى ممزّق ، وحتى هذا لا يمكن أن يُقدَّم بصورة حاسمة . هل رسم الحيوان على حائط كهف هو التمثيل المكتوب للكلمة التى تطلق على ذلك الحيوان فى الثقافة التى انتجت الرسم ، أم انه تمثيل ، على نفس مستوى الكلمة ، لذلك الحيوان ؟

وفى الحقيقة إذا كانت الكتابة وسيلة لإعادة إنتاج الكلام او تكراره ، فإن علينا الموافقة على ان ذلك الكلام نفسه يحتوى على الآليات التى يمكن بها إعادة إنتا جه وتكراره . إن انحدار الكتابة باعتبارها مجرد طريقة للنسخ — لتكرار ما هو اصلى — هو بالتالى تشوية لطبيعة الكلام نفسه ، الذى يمكن ان ينسخ ايضا ، من لحظة لاخرى ، او سياق لآخر او صوت لآخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا ، فإن الكتابة ، التى يصبح فيها المعنى مراوغا ، طبقا لأساطير الثقافة الشائعة التى تضع الكتابة مقابل الكلام ، تعكس بدقة الطبيعة الحقيقية للغة ، حيث أنها توضح بصورة ملموسة مشاكل اللغة نفسها إنها تنقل فكرا غامض المعنى ، إنها تستخدم اللغة البلاغية التى تجعل بالضرورة الأفكار (أو الحقائق) مبهمة أو مشوهة حتى وهى تنقلها ، وهكذا . ولذا يطور دريدا بصورة مثيرة للخلاف وبدرجة معينة من اللعب العابث ، مقولة أن الكتابة ، كنظام كائن يناظر مقولة البنيوية عن langue ، سابقة على الكلام ، الذى يماثل parole ، تحقيقا لذلك النظام . وتحلق هذه المقولة ، بالطبع ، فى وجه « الحقيقة » المنظورة والنزعة الثقافية .

ومهما يكن ، يخفى تعارض الكلام / الكتابة ، بالنسبة لدريدا ، ما يدعوه archi-écriture أو الكتابة البدائية . ويمكن رؤية كل من الكلام والكتابة كتجل لمصطلح لغوى ثالث هو نوع من « الكتابة (البدائية) » ، وهو فى الحقيقة تعريف للغة نفسها . هنا تقترب نظرية دريدا ، الخاصة من نظرية افلاطون ، ومن أسطورة النشوء ، لأنه يمكن رؤية أن الكتابة البدائية مجرد ترجمة لنظرية افلاطون عن المُثُل forms ، أو الجواهر المثالية للأشياء ، وهكذا تكوّن أصلاً لكلٍّ من الكلام والكتابة ؛ ومهما يكن فإن مقولة دريدا عن الكتابة البدائية لا تعنى أنها سابقة فى الوجود على الكلام والكتابة ، أو أنهما بُنِيَا على غرارها ؛ إنه ، بالعكس ، يعتقد أن اللغة تعمل بطريقة معينة ، يسميها كتابة بدائية ، وان هذه العملية تظهر او تتجلى فى كل من الكلام والكتابة . إن الكتابة ، فى الحقيقة ، يمكن أن تمنح امتيازاً على الكلام لأنها تخفى وظيفة الكتابة البدائية بصورة أقل ، وتنبذ أساطير الحضور والبداهة التى يستتر فيها الكلام — لأسباب تكمن فى ايدلوجيا الثقافة وتاريخها .

عند هذه النقطة ، قد نكون مؤهلين لنسأل : بافتراض أن حضور المعنى وبداهته وهميَّان فى الكلام والكتابة كليهما ، ما المعنى نفسه ؟ هل هو ، أيضا ، وهمى ؟ إننا نحتاج لإقامة روابط معينة بين البنيوية والتفكيك حتى نبدأ فى استكشاف هذا السؤال . لاحظنا ، فى الفصل السابق ، أن البنيوية نظرية سيموطيقية أساسا تتكىء دعواها عن خاصية المحاكاة على فرضيتها بأن اللغة أهم ، ليس فقط للاتصال ، ولكن لإدراك الواقع . إنها ، طبقا للنظرية البنيوية ، نظام الدلالة الأول . إن كل الأنظمة الأخرى تقام على غرارها وتعتمد عليها ، وهى بالتالى انظمة ثانوية . وهكذا يمكن تعريف البنيوية كنظرية تتجه إلى النص وتعطى الأولوية لعملية الإشارة semiosis ؛ ومع ذلك ، إذا وافقنا على أن كل الإدراك والاتصال يؤسس فى اللغة نفسها ، فمن ثم يمكن أيضا رؤية العملية السيموطيقية على أنها عملية محاكاة ، حيث أن اللغة تشكل إدراكنا وتمثيلنا للواقع الخارجى .

يمكن وصف التفكيك ، كنظرية بعد — البنيوية ، على أنه عملية إشارة فى نكوص مطلق . ومع أن البنيوية تؤكد على أن الرابطة بين اللغة والواقع المدرَك رابطة اعتباطية محددة ثقافيا ، فإنها تتضمن على الأقل إن لم تكن تسلم بأن العلاقة بين العلامة والموضوع راسخة فى حدود الثقافة المعينة ، وفى نظرة عقل الفاعل الواعى الذى يعيش تلك الثقافة . وفى المقابل ، لا يسلم التفكيك بهذا . إن المعنى فى اللغة (ويوافق التفكيك على المقدمة البنيوية بأن اللغة هى نظام الدلالة الأول) سؤال عن الاختلاف différance ، كما يكتبه دريدا . إن هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصطلح لعب على المعانى الفرنسية لهذه الكلمة . تدل ، من ناحية ، على « الاختلاف » «differance» بالفهم نفسه الذى تؤكد به البنيوية على حدوث تلك الدلالة فى تفاعل التعارض فى اللغة . ويتقدم التفكيك خطوة إضافية بالقول إنه لو كان للعلامات — الكلمات — معنى فقط — فى الاختلاف ، فليس هناك معنى « جوهرى » أو « مطلق » . بالاحرى ، لدينا بقايا تلك المعانى الغائبة التى تعطى علاقتها التباينية معنىً للعلامة الخاصة التى نتناولها .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا الاختلاف نفسُه يضع نفسه بين دال signifier العلامة ومدلولها signified : يُميِّز الشكل الفيزيقى أو المادى للعلامة باختلافه عن المعنى الذى يفترض له . كما تلاحظ Gayatri Chakravorty Spivak فى تصديرها لترجمتها كتاب دريدا عن الجراماتولوجيا Dela grammatologie :

إنه « وجود » غريب للعلامة : نصفها دائماً « ليس هناك » ، والنصف الآخر دائماً « ليس ذلك » . ويتم تحديد بنية العلامة ببقايا أو مسار ذلك الآخر الغائب إلى الأبد . (Of Grammatology XVII) النصف الذى هو دائماً « ليس هناك » هو ، بالطبع ، المدلول أو المعنى — الذى تشير إليه العلامة ، ولكن لا يمكن تعريفها به . والنصف الذى هو دائماً « ليس ذلك » ، هو الدال — التجلى الفيزيقى أو المادى للعلامة التى لا قيمة لها أساساً بدون الدال .

تكمن هذه المفارقة فى اللغة نفسها ، ويترتب عليها أن المعنى ملتبس دائماً . إنه أبداً ليس . « هناك » ، حيث يوجد النظام الدال . وكلما وصف النصُّ المعنى أكثر فى بنية علاماته ، كلما أصبح ذلك المعنى مراوغاً أكثر . هذا هو المعنى الثانى للاختلاف différance ، الذى قد يعنى فى الفرنسية التأجيل «deferral» . ويرى دريدا أن المعنى يؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ؛ يجب دائماً الوصول إلى المعنى ، لكن الوصول إليه لا يحدث أبداً .

إن التضمينات الفلسفية لهذا الكلام كبيرة . إن الموقف التقليدى للفلسفة الغربية منذ العصور الكلاسيكية ، كان يبحث عن الحقيقة . إتمولوجيًا ، تعنى كلمة « فلسفة » حب الحكمة أو معرفة الأشياء » . ومهما يكن ، حيث أن هذا الحب للحقيقة والبحث عنها يمكن أن يحدث ، ويتم الإفصاح فى اللغة فقط ، فإن ما ينتج فعليا هو خطاب مصوغ فى بنية بلاغية قد تشير استعاراتها ومجازاتها البلاغية إلى الوجود الخارجى « الواقعى » للحقيقة ، وحين تُفحص بدقة « وتفكك » ، تُرى كإبداع لفظى أو بناء لما تبحثُ عنه الفلسفة ظاهريا لتعثر عليه خارجها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذا يوجِّه دريدا تأملاته فى نصوص أساسية متنوعة فى الفلسفة ، والتاريخ ، والنقد وعلم النفس إلى تماثل البنية البلاغية فى النص الذى يتبع ، بصورة ساخرة ironically ، بناء حقيقة تبدو حاضرة فى تفكيكها : أى كشف النص كبنيةٍ لغوية . وتتأثر هذه البنية نفسها بشدة بالأساطير والايديولوجيات الثقافية . هكذا ، يرى دريدا أنه حتى النصوص التى تبدو راديكالية — أى ، راديكالية فى عصرها — يثبت فى النهاية أنها تأسست على فرضيات كلاسيكية تقليدية . وهذا يسمح بتفكيك مزدوج : أولا ، يثبت فى النهاية أن الراديكالية أو التجديد وهم ، وثانيا ، يلاحظ أن النصوص المصدرية Source التى تعتمد عليها النصوص التالية ، يمكن أن تتماثل هى نفسها وتفكك بواسطة التناص Intertextuality .

لهذا الوضع تضمينان مهمان . الأول هو أن التفكيك نكوص دائم . لا يتمّ فقط تفكيك النص موضع الاهتمام ، ولكن أيضا تلك النصوص التى قد تمتد إليها جذوره . ليس هذه النصوص فقط ، ولكن يصبح أيضا فى متناول التفكيك المقال أو الكتاب ؛ أو العملية التى قد يتأثر بها الكتاب نفسه إنها ليست ، كما يراها دريدا ، مجرد عملية سلبية . إنها خبرة تنويرية أيضا ، حيث أنها تكشف أيديولوجيات معينة وتجعلها فى متناول الفحص . إنها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنياتها ، والمعنى أو المغزى الذى تدل عليه . ولا تمنح التعليق النظرى أو النقدى فى ذاته امتيازا على التعليق أو التفكيك ، كما تفعل نظريات أخرى كثيرة .

والتضمين الثانى هو أن هذه النظرية تلغى التمييز التقليدى بين الكتابة « الإبداعية » أو « الأدبية » ، والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية ، والنقدية والأنواع الاستطرادية discursive الأخرى . يعتمد التمييز ، أولا ، على الحضور الميتافيزيقى ، فكرة أن للكاتب فى الأدب حضورا حقيقياً فى النص ، بينما ، فى الكتابة النقدية يختفى الكاتب وراء النص الأدبى ، الذى يعتبر أوليا ، أو يتطفل عليه . إن أطروحة دريدا عن أوليّة الكتابة تعيد بناء تلك النصوص كأنها موضوعة فى نطاق ، يعْرض كل النصوص للفحص التفكيكى ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها .

ثانيا ، يعتمد التمييز على ما يعرّفه دى مان ، بلغة الأدب ، بأنه « لغة مشغولة بهدفها الأسمى وتميل إلى أكمل فهم ممكن للذات » ، (« الشكل والهدف فى النقد الجديد الامريكى » ، العمى والبصيرة ٣١) . إنه لا يعنى بهذا أن للغة نصوص الأدب صلاحية أو مرجعية أكثر مما لأنواع ، اللغة الأخرى (مع أنه يرى أن هذه هى الطريقة التى تميل لقراءة نصوص الأدب بواسطتها) ، ولكنه يعنى أنها تعى نفسها كلغة . ومن ثم :

فإن التفسير النقدى يتجه إلى الوعى نفسه المشغول ، بإنجاز التفسير الكلى . إن العلاقة بين المؤلف والناقد لا تظهر اختلافا فى نوع النشاط الذى يقومان به ، حيث انه لا يوجد انقطاع اساسى بين الإنجازين اللذين يهدف كلٌ منهما لفهمهما تماما ، إن الفرق اساساً زمانى . إن الشعر هو المعرفة السابقة Foreknowiedge للنقد : (٣١) .

تبنى أتباع دريدا الأمريكيون مختلف وجوه عمله ، وطوروها بطرق خاصة : دى مان ، مثلا ، هو أحد أكثر التفكيكيين صرامةً فى المسار الدريدى Derridean vein . إنه مهتم ، بالطريقة التى يبدو أن البنيات البلاغية لنصٍّ ما ، خاصة استعاراته ، تبنى بها معنى واحدا ، بينما ، حين تخضع لتحليل مناسب ودقيق ، قد يُرى أن ذلك المعنى يتفكك فى الحقيقة لصالح نص آخر قد تعارض تضميناته الايديولوجية تلك التى تم الإفصاح عنها بالفعل فى النص . وصف باحثون نظريون آخرون ، مثل هارتمان Hartman ، مقولات دريدا عن اللغة بأنها لعبة ، وطوّروا نظرية تمجد متعةً كرنفالية Carnivalesque لتوريات التداعى اللغوى والأدبى والعابهما . وفى عرض مفيد لتلك المداخل المتنوعة فى التفكيك والنقد ، تبرز مقالات لهارولد بلوم Harold Bloom ، وبول دى مان ، وجاك دريدا ، وجيفرى هـ . هارتمان و ج . هيليس ميللر .

وقبل التحول إلى نص شعرى ، وكشفه من وجهة نظر نظرية التفكيك ، لنضعْ فى الاعتبار ، كمثال للتكنيك ، الطريقة التى تعمل بها استعارة خاصةٌ فى الاستخدام اليومى . اعتدنا ، ونحن نتعامل مع مسائل مالية أو اقتصادية ، أن نستخدم استعارة معينة تأخذ أشكالا لغوية متنوعة . إننا نتكلم عن « تدفق النقد «Cash flow» و « سيولة النقد (أو العملة) cash (ormoney) liquidity ، و « سيولة الأصول liquidity of assets» ، « تصفية الديون liquidqtion of debts» تربط الاستعارة ، بجلاء ، مسائل السيولة والمسائل النقدية ، وعلى التفكيكى أن يهتم ، أولا ، بمعرفة الأسباب التى تجعل هذه الاستعارة ملائمة فى هذا السياق ، وثانيا : بما تدل على هذه الاستعارة فعلياً .

بالطبع ، توحى الاستعارة ، على أحد المستويات ، بدورة النقد فى المجتمع ، ومهما يكن ، فإن أهم التعاملات فى ثقافتنا هى التعاملات الورقية وليس تداول النقد الفعلى من يد لأخرى .، ولذا ، حين نتكلم عن « انسياب النقد » أو « سيولته » ينتج تأثير الوجود الفورى للمال فى البنية المالية التى يرى فيها المرء نادرا فواتير البنك الفعلية التى يتعامل معها . ويصبح هذا ، بمعنى من المعانى ، المعادل الاقتصادى للحضور الميتافيزيقى الذى يلحظه دريدا فى الكثير من الكتابة الفلسفية ، والأدبية ، والنظرية فى ثقافتنا .

وعلى مستوى آخر ، تطبع الاستعارة العملة ، التى لاتنساب فى الواقع مطلقا ، إلا إذا كانت معدنا سكّتْ منه النقود . (ثمة نوع مهم من هذا الانسياب فى تتابع الفليم أو فى إعلانات التلفزيون ، التى تظهر العملة أو الفواتير وهى « تنساب » بسرعة وراء الكاميرا ، لتخلق تأثيرا بالغنى أثناء عبورها) . وهكذا تتمّ مقارنة العملة بشىء مألوف ، حميد وبرىء ، كالماء ، طبيعى ومفيد . وبهذه الطريقة ينقطع رفض الثقافة للمال ومحبته عبر القرون ، عن حقيقة المال ودورته فى المجتمع . إن حب المال أو تبجيل شيطان الجشع ، توقير للعملة المسكوكة فعلا ؛ وفى التمتع بانسياب جيد للنقد تدعيم للاقتصاد ونفع للمجتمع كله .

إذا اقتربنا قليلا من استعارة السيولة فإننا ، مع ذلك ، نستطيع أن نرى أن فكرة انسياب المال أو الثروة تدل على حضور دائم . حين ينساب الماء ، يبقى التيار نفسه حاضرا ، مع أن جزئيات الماء الفعلية نفسها تختفى باستمرار وللأبد من المشهد . إن هذا الوضع الذى يحتوى على مفارقة قد فهمه هيراقليطس فى القرن السادس قبل الميلاد . ترى نظريته أن البشر استخدموا باستمرار عددا من العبارات الاستعارية التى تستخدم غالبا صورة الماء المنساب ، بما فى ذلك ما قد يكون أفضل ملاحظاته المعروفة : « لا تستطيع أن تنزل النهر نفسه مرتين ؛ لأن الماء العذب ينساب دائما فوقك » . إن الاستعارة المالية دعوة لرؤية التعاملات الاقتصادية فى الضوء نفسه ، حتى مع أن خبرتنا الفردية قد توحى بأن المال يزول فعليا أسرع من إعادة تكوينه .

لذا ، فمن السخرية أن الاستعارة نفسها يجب الاستشهاد بها حين نود الكلام عن عدم انسياب النقد cash non – flow ، كما فى « تصفية الديون » . إن الدَّين يتضمن إعاقة فى دورة المال ، وإعاقة من هذا النوع لا يمكن أن تبقى سائلة : أى أنه لا يمكن لدين أن يدور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تماما بالطريقة نفسها التى يمكن للمال أن يدور بها ، مع أن الاقتصاديين والتجار ، بالطبع ، شديدو الحساسية لتأثير الدَّين على الاقتصاد والتجارة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن ما يتم التأكيد عليه فى هذا الاستخدام الخاص للاستعارة هو بدقة حقيقة أن المال لا يعود لانسيابه بصورة سحرية أو طبيعية ، كما فى حالة تيار الماء . وهكذا ، فإن الاستعارة تستخدم بصورة إيجابية لتدل على دورة المال وبصورة سلبية لتدلّ على إعاقة فى دورته ، بما يترتب على ذلك من حاجة لإصلاح هذا الشرخ فى البنية الاقتصادية ، وينتج هذا التناقض تشويشا أو حيرة an aporia ، وهو مصطلح بلاغى يعنى مفارقة أو التباساً يحول بيننا وبين الفهم المناسب وهكذا ، فإن الانعكاس التفكيكى على الطريقة التى تعمل بها اللغة يوضح أن اللغة تنتشر ، من ناحية ، مع الايديولوجيات الضمنية التى توجِّه طريقة تفكيرنا ، ومن ناحية أخرى ، تحيِّرنا بالفجوات التى تخلق الانقطاعات فى عملية المعنى نفسها .

ومهما يكن ، فإنه يجب ملاحظة نقطة مهمة فى هذا الترابط ، وهى أن تلك الانقطاعات ، والتناقضات ، والمفارقات ، تبعا لدريدا وآخرين ، تنغرس فى بنية اللغة نفسها : إننا لا نستطيع أن نخلِّص أنفسنا منها بدون أن نخلص أنفسنا تماما من طريقة تواصلنا . إن علينا بالأحرى أن ندرب أنفسنا على الإحساس بتلك العناصر اللغوية ، التى تعمل كخلفية لتواصلنا اليومى ، ونتعلم قراءة كل أنواع النصوص ، سواء كانت منطوقة ، أو مكتوبة أو مرئية ، استطرادية أو قصصية ، مع إدراك أنها مليئة بالتناقضات والمقدمات المنطقية التى لم يُفْصَح عنها ، وأنها تُملى علينا الطريقة التى نفهمها بها .

بالطبع ، حين نحوّل انتباهنا عن استعارة خاصة إلى نص شعرى يبنى من أنواع كثيرة من الأشكال البلاغية والمجازات ، فإننا نواجه نظاماً أكثر تعقيدا لتوجُّهاتٍ ايديولوجية ظاهرة أو خفية ، إن القيام بتفكيك كامل لهذا النص يتطلب ليس فقط قراءة القصيدة نفسها أولا ، ثم تفكيكها فى لغة بنيتها اللفظية ، ولكن يجب أيضاً اقتفاء تعبيراتها الفلسفية أو الأيديولوجية حتى منابعها واختبارها ، إن هذا التفكيك أبعد من متناول التدريب الحالى ، سنحدِّ أنفسنا ، عوضا عن ذلك ، بفحص كيف يمكن أن يتم تفكيك البنية اللفظية للنصِّ الشعرى وبوضع المحتوى الفلسفى للنص فى السياق التاريخى والثقافى العام فحسب .

تطبيق التفكيك

تصميم

وجدتُ عنكبوتا بغمّازتين ، بديناً وأبيض ،
على نبتة السحلب [heal - all] البيضاء ، يمسك بعثّةٍ
كقطعة بيضاء فى ثوب قاس من الساتان
شخصيات متجانسة من موتٍ وآفةٍ ،
امتزجت لتبدأ صباحا حقيقياً
كمكونات حساء العرافات —
عنكبوت زهرة اللبن الثلجية ، زبد كزهرة ، وارتفعت
اجنحة ميتة كطائرة ورقية .

ماذا على تلك الزهرة أن تفعل ببياضها ،
الرصيف أزرق والنبات [heal - all] برىء ؟ .
ماذا أتى بالعنكبوت الشقيق إلى ذلك الارتفاع ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقاد العثة البيضاء فى الليل إلى هناك ؟
لماذا صمم الظلام ليرعب ؟
إذا حَكَمَ التصميم شيء بهذه الضآلة .

روبرت فروست

تبدو هذه السونيتا ، تبعا للظواهر ، واضحة المعالم . يصف المتكلم حدثا غير عادى شاهده ، عنكبوتا أبيض على نبتة السحلب heal - all (نبات أزهار زرقاء عادة) أبيض ، يفترس عثة بيضاء . يستمر المتكلم ليبحث عما إذا كان هذا الاقتران للأبيض — على — الأبيض — على — الأبيض مصادفة أو قصْداً ، وعما قد يعنيه هذا بالنسبة لبنية الواقع . ومهما يكن ، فإن عنوان القصيدة ، « تصميم Design » ، يجب أن ينبِّهنا لسلسلة تناقضات أو مفارقات محتملة . ويمكن تعريف التصميم بأنه ترتيب العناصر فى صورة مُرْضية و / أو مفيدة : هذا التعريف يغطى بالتأكيد معالم الأبيض على — الأبيض — على الأبيض فى القصيدة ، وأهميتها ، على الأقل كما تبدو فى رأى العنكبوت . ومع ذلك ، فإن التصميم يمكن أيضا أن يكون هدفاً ، خطةً للتأثير على الآخرين لمصلحة المرء الخاصة . هذا هو السؤال الذى طرح فى نهاية القصيدة : لمصلحة من كان هذا الترتيب الخاص للعناصر وإعادة ترتيبها ؟

ومن منظور التفكيكى الذى يقرأ النص ، فإن هذين التعريفين متعارضان فى التأثير . يتضمن أحدهما — الأول — سلبية فى تصور التصميم يتمّ توافق العناصر فى ترتيب مجرد ، ويتمّ تحريكها بقوةٍ أو بواسطة غير معروفة ، وغير محددة نهائيا ومهما يكن ، ينصبُّ التأكيد ، فى هذا التعريف على كوكبة من العناصر الفيزيقية الحقيقية : التصميم كما يراه مشاهد ومن ناحية أخرى ، يتضمن التعريف الثانى إيجابية ، فى أنه يتضمن أو يفترض حضور عقل مصمم . يمكن أن تكون أهداف هذا التعريف حميدة أو خبيثة ، ومع ذلك فإن التداعى المعتاد لهذا التعريف هو الخبث فى أسوأ الأحوال ، والأنانية ، فى أفضل الأحوال ، بينما يبقى التصميم فى تعريفه الأول ، محايدا إلى حدٍّ ما .

وهكذا نواجه تصوراً لتصميم ليس ملتبسا فقط ، ولكنه متناقض . إنه سلبى وإيجابى ، ظاهر وخفى (تصميم يمكن رؤيته ، والآخر يمكن تخمينه فقط) ، حيادى ومشحون بتداعيات (سلبية عموما) وتنبهنا نظرية التفكيك ، إلى أنه فى كل هذه التعارضات ، تكون الأسبقية للمصطلح الأول بسبب الفرضيات المفروسة فى الثقافة . وهكذا فإننا حين نضع هذين التعريفين « للتصميم » فى الاعتبار ، فمن المرجَّح أننا نفضل الأول على الثانى ، لأن الأساطير ، وأخلاقية ثقافتنا تدفعنا لمناصرة السلبية (يمكن رؤية هذا فى التصور المسيحى للصبر patience ، الذى يعنى ايتمولوجيا « المعاناة » «suffering» ؛ والهدف الظاهر ؛ (ومن هنا يأتى التأكيد فى ثقافتنا على الاعتراف ، بما فى ذلك الاعتراف المسيحى والإفصاح عن الهدف كبيانات الحرب ، والتحليل النفسى الفرويدى) ؛ والحيادية (ممثلة فى أساطيرنا التى تشمل مفاهيم العدل ، والمناقشة العقلانية إلخ) . ومهما يكن ، فإنه ليس من الصعب تصور ثقافة لا يعانى فيها الفرد من أى شيء كما فى عصر الازدهار القديم ripe old age إذا أصرَّ أو أصرت على تأييد تلك المثاليات الخاصة : وعلى سبيل المثال ، لابدّ أن فى امبراطورية روما تحت حكم نيرون أو كاليجولا مناخا معاديا لهذه القواعد . وهكذا فإن هذه

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

المثاليات ليست « طبيعية » : إن ثقافتنا هى التى تمنحها الامتياز .

ومع ذلك ، يوجد فهم ثالث « للتصميم » ، ربما نودّ رؤيته كـ « تصميم أولى » «archedesign» قد يتميز المغزيان الآخران بأنهما « تصميم فى (وسط خاص) » و « تصميم بواسطة (ذات أو شخصية خاصة) أو لأجلها » . ويمكن التفكير فى « التصميم الحفرى » على أنه « تصميم حول (موضوع أو ضحية خاصة) » ، يوجد ، بالطبع ، ضحية فى القصة البسيطة بالقصيدة : العثة ، التى يبدو أن كل شىء آخر قد تم ترتيبه لهلاكها . ومهما يكن ، فإن ثمة ضحية أخرى أقل وضوحا فى هذا « التصميم » للقصيدة أعنى ، القارىء .

قد يبدو هذا للنظرة الأولى تخريجاً بعيداً بعض الشىء . إن القارىء بالتأكيد ، مجرد مستقبل للنص : دور القارىء فهم محتواه ليس إلا ومهما يكن ، فإن الاهتمام باستراتيجيات القصيدة ، وبنوع الخطاب الذى تقدّمه سيوضح أن مشاركة القارىء فى القصيدة ليست محايدة أو بريئة .

لنبدأ ، أولا ، وفى اعتبارنا أن هذه القصيدة سونيتا ، إننا قد نميز شكل السونيتا بأنه الشكل الذى « يصمّم » بصورة جوهرية ، ويتطلب ، كما يحدث — (على الأقل فى أشكاله التقليدية ، و « التصميم » من بين هذه الأشكال) — عناصر معينة ، كالثمانية والسداسية ، و « تحول » التفكير فى نهاية الثمانية ، وخلاصة بليغةً (خاصة فى السونيتا الانجليزية) مع إيحائها بحقيقة شاملة . وهكذا ، فإنه يتم إعداد القارىء ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيتا ، ليتوقع حدوث سمات معينة — وتحدث مع توقع العبارة الشاملة للحقيقة فى خلاصة القصيدة . ويبدو أن قصيدة فروست تتخلى عن مثل هذه العبارة الإيجابية .

ثانيا ، إن التصميم الجمالى أو الوظيفى الموصوف فى هذه القصيدة تصميم يتيح التساؤل عن علاقات الأبيض — بـ — الأبيض — بـ — الأبيض هكذا تدعونا القصيدة لاستدعاء التداعيات الثقافية المعتادة للون الأبيض مثل البراءة والنقاء ، وإعادة تقييمها حسب ترتيبها فى سرد القصيدة . هل نبات السحلب مجرد موضع محايد أو برىء لشهية العنكبوت للحشرات ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا الزهرة بيضاء ، حين تكون زرقاء عادة ؟ وهكذا : قد يُفصَح عن الأسئلة المتضمنة فى النص وقد تتضاعف أكثر ، وتميل باتجاه التساؤل عما إذا كان الأبيض ليس أسْودَ استعاريا أو رمزيا ، وعما إذا كانت التداعيات الخفية للبراءة أو الحياد أو النقاء ليست مجرد إخفاء للقوة أو الحافز الخبيث والقذر . ومع ذلك ، إذا اعتبرنا أيضا أن القصيدة تصميم من أجل القارىء ، فقد نلاحظ أنه أكثر وضوحا ، فى النص المطبوع على الصفحة ، إنه تصميم من الأسْود على الأبيض ، علاقة تقلب العلاقة التى توحى بها القصيدة ، ويتم التلميح إليها فى تطور حجة القصيدة .

ثالثا ، قد نود أن نضع فى الاعتبار علاقة الثُمانيّة بالسداسية فى هذه القصيدة بعينها . فى الثُمانية ، تُحكى لنا قصة يبدو أنها خبرة الذات المتكلمة فى النص . وفى السداسية ، يطرح المتكلم سلسلة من الأسئلة تبلغ ذِرْوتَها فى ذروة التساؤل عما إذا كان الشر هو الذى ينظم الأحداث فى عالمنا . ويتراجع السطر الأخير قليلاً عن هذا الوضع ، بالتعبير عن سؤال مصوغ فى شكل عبارة : « إذا حكم التصميمَ شىء بهذه الضآلة » . وهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال المتنكر (هل تحكم التصميمَ أشياءُ ضئيلةٌ) ليست له إجابة حقيقية أو مُرْضية . إن الرد عليه بالإيجاب يعنى أن نقبل بأن كل شيء بما فى ذلك كل ما يحدث فى حياة المرء قد تمّ رسمه بقوة علوية فى زمن سابق ، ولذا فإننا لا نملك أية إرادة حرة أو أية قدرة خاصة بنا على صنع القرار . إن إرادتنا وقدرتنا خروج على النص المكتوب لنا بدون علمنا . ومن ناحية أخرى ، تعنى الإجابة بالنفى إنحياز المرء للرأى القائل بأنه لا يوجد تنظيم فى الكون ، وببساطة تحدث كل الأحداث بصورة عشوائية . والنتيجة المترتبة على هذه الإجابة هى أنه لا شيء ممّا نفعله أو ننجزه . يمكن أن يكون له أية قيمة أو معنى فى التنظيم الأكبر للأشياء ، لأنه لا يوجد تنظيم أكبر .

وهكذا فإن منطق الاستراتيجية البلاغية الدقيقة للقصيدة ، هو خلق زوج من المقابلات antitheses المتناقضة : إن إنكار فرضية السطر الأخير تأكيد للإرادة الحرة وقبول للتشوش المترتب على ذلك . إن تأكيدها إنكار للإرادة الحرة ، وقبول للتنظيم المستبدّ . ولذا فإن القصيدة تقودنا ، من ناحية ، إلى حيرة aporia منطقية أو بلاغية ، ومن ناحية أخرى ، إلى ورطة أخلاقية ، لأن ثقافتنا تحثنا على التسليم بكل من الإرادة الحرة والتوجيه من أعلى (سواء عُرِّف بأنه إرادة الرب ، أو عمل بعض القوى الأخرى السحرية المجهولة) ، بدون أن ندرك ، غالبا ، التناقض الداخلى الذى يفرضه هذا الموقف .

تنشأ هذه الورطة عن نوع خاص من خطاب النص . تعرض القصيدة بطريقة تبدو محايدة مشاهدة أو خبْرة خاصة بالواقع . ومع هذا فالمصطلحات التى نقلت تفاصيلها لنا مغمورة فعلاً بالالتباس . مثلاً ، قد يوحى الـ « عنكبوت بغمازتين » فى السطر الأول فى وقت واحد ، من ناحية ، بالبراءة والسحر (لهذه الخصائص نضع قيمة للغمازات فى ثقافتنا) ، وبالصبر اللصوصى والنهم ، من ناحية أخرى ، وبالمثل ، يوحى الوصف التالى للعنكبوت بأنه « بدين وأبيض » بالصحة (« بدين ») والعلة (« أبيض ») معا ، ويُنتج تأثيرًا ببدانة منفّرة . يتّحد هذا الزوج من المعانى المتناقضة مع الزوج السابق ليخلق صورة خيالية رهيبة من السحر والبشاعة ، من البراءة واللصوصية ، من الصحة والعلة .

ويمكن العثور على تناقضات مماثلة فى البطلين الآخرين للدراما البسيطة التى يصفها المتكلم . ونبات السّحلب الأزرق عادة ، والذى يوحى اسمه وحده بأنه نبات طاهر إلى حدٍّ ما ، أصبح هو نفسه أبيضَ و « غير طبيعىٍّ » أو مريضا ؛ بينما توصف العثة الراسخة فى الموت بأنها « قطعة من ثوب من الساتان » — أى ، تنتظر التحوّل إلى شكل ما — وبأنها « طائرة ورقية » ، منتجٌ نهائى ، مصنوع من مادة أقل غرابة من الساتان . إن فكرة التحول حاضرة أيضا فى القصيدة بمعنى لاهوتى ، لأن كأس القربان فى العشاء الربانى تغطى أيضا عادةً بثوب من الساتان الأبيض . ومهما يكن ، بينما تتحول الرقاقة Wafer والخمر بصورة سحرية إلى جسد المسيح ودمه فى سر العشاء الربانى فإن العثة الحية فى « صباح morning [حداد mourning] حقيقى right [طقس rite] » ، تُحوَّل حرفيا إلى مادة ميتة فى انتظار أن يلتهمها العنكبوت ، الذى تغير دوره الآن إلى دور قسٍّ يرأس قدّاسا .

وأى نوع من الطقوس ذلك الذى يؤديه هذا القس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوحى النص بأنها شعائر سحر أسود ، لأن هذه العناصر « كمكوِّنات حساء العرافات » . هنا مرة أخرى معنى ملتبسٌ ينقض نفسه . إننا نعرف ، من أمثلة كما كبث شكسبير ، أن حساء العرافات ليس من المعتاد أن يكون صحيًّا ، وأن هدفه قد يكون خبيثا . ومن ناحية أخرى ، تخبرنا حكمة ثقافتنا الشعبية بأن الحساء (وهو مرقة رقيقة سُلِقَتْ فيها اللحمة) فى الحقيقة مغذٍّ إلى أقصى حدٍّ ، خاصة فى حالات العلة . من ثم ، كيف علينا أن نفهم السطر ٦ : هل حساء العرافات هذا تلفيق شرير ، أم أنه مستحضر طبى ؟

طرحت القصيدة المشكلة باكرا ، حين أخبرتنا أن الأبطال الثلاثة « شخصيات متجانسة من موت وآفة / امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » . إن كلمة « شخصية Character » قد تدل على دور فى مسرحية ، وفى هذه الحالة تكون الصور الموصوفة كاذبة ، ووهمية ، وغير أصيلة . أو قد تدل الكلمة على شىء ما مثل « الشخصية Personality » ، وفى هذه الحالة لا ترتبط ببساطة بعنكبوت ونبات وعثة ، ولكن بعنكبوت ماكر وحاقد ، ونبات all - heal مريض وضعيف ، وعثة ضحية وميتة — « شخصيات متجانسة من موت وآفة حقيقية » . ونرجع للمعنى الثالث لكلمة « شخصية » ، فى هذه الدلالة تعنى « شخصية Character » شيئا مثل « الإشارات marks » التى توضع فى صفحة ، بالضبط كما أن حروف الهجاء شخصيات Characters وبهذا الفهم يوضح تجانسُ الشخصياتِ « موتا وآفة » : هذا هو « معنى » الحدث الموصوف ، إذا جاز التعبير . بوضع هذه الدلالات الثلاث للكلمة فى الاعتبار ، يكون تجانس الشخصيات ملائما لحساء العرافات ، إنه يحتوى مثله على الخبث (العنكبوت) ، والمرض (نبات السحلب) ، وبراءة أبيدت (عثة غير متوقعة وقعت فى شرك العنكبوت وأمسك بها) ، مع الإيحاء بالتميمة .

يطور السطر الثانى الالتباس أكثر . إن هذه العناصر « امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » ، إن صياغة هذه الفكرة ترن إلى حدٍّ ما مثل جلجلة إعلانية عن فطور من الحبوب ، ومع ذلك ، كما رأينا سابقا ، فإن لفظ « صباح morning » مجانس لفظى للفظ « حداد mourning » ، و « حقيقى right » مجانس لفظى لـ « طقس rite » . يحول هذا السطر شعائر الفطور ، وجبة الصباح ، إلى شىء ما أكثر غرابة ورهبة : إلى وجبةِ صباح تحدث حين يستيقظ المرء ، وسهر يحدث حين يكون المرء فى حداد .

ومن ثم ، فإن فروست مهتمٌ فى الثُّمانية بترسيخ معانٍ عديدة ممكنة تعمل متزامنة ، ويتصارع أحدها مع الآخر ، أو يعلِّق عليه . ومع ذلك ، بينما قد ترى قراءة تنتمى للنقد الجديد هذه المعانى راسخة فى بنيةٍ ساخرة تشجع على الالتباس ، فإن القراءة التفكيكية تراها « متضاعفة duplicitous » : إنها « مصممة » لتقود القارىء فى اتجاهين متنافرين بصورة متبادلة ، كما توضح ذلك سطور السونيتا الأخيرة . هنا قد نرى فى تصور دريدا عن الاختلاف diffefance ، أن كل المعانى المزدوجة يحددها فى الحقيقة الآخر أو الآخرون ، وهكذا حتى أن سطرا يبدو بسيطا ومفهوما مثل « وجدتُ عنكبوتا بغمّازتين ، بدينا وأبيض » يقدم فقط آثارا للمعنى ، الشاهد على الدلالات غير الحاضرة فعليا ، والتى يتمّ إحضارها ، إذا نظرنا إلى الطبيعة العامة للغة . ويظهر هذا بوضوح أكثر باستخدام فروست لـ « يرعب appall » التى يبدو أن مفهومها أثر يقع بين المعنيين « يفزع to dismay » و « يجعله باهتا أو معتما to

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

cause to go pale or dim ، وبينهما وبين : يضع فى كفن apql (غطاء يصنع غالبا من مخمل أسود أو أبيض أو من نسيج آخر رقيق) . ليس هناك معنى « حقيقى » للكلمة ، حيث أن الثلاثة يقرّها سياق القصيدة بالتراوح ، ويبقى أن افتراض أحدها قد يعوق حضور الآخرين .

ثمة نشاط خاص وراء تضاعف النص أبرزه لنا السطر الرابع ، ونعود هنا للمعنى الثالث لكلمة « شخصيات characters » ، أى ، إشارات marks أو علامات signs على الصفحة . ويلفت فروست انتباهنا إلى هذين السطرين بوضعهما فى مركز الثُّمانية . ومع أنهما السطر الأخير من الرباعية الأولى والأول من الرباعية الثانية ، فإن التزام فروست بنظام القافية فى السونيتا الإنجليزية يسمح بأن تكون للسطرين الرابع والخامس قافية واحدة . وتبعا لهذا النظام ، تقع القافيتان المتطابقتان معهما فى السطرين الأول والثامن من الثُّمانية : وهكذا تعزل هذه المسافة السطرين الرابع والخامس ، واللذين يتم التأكيد عليهما أكثر بتوازنهما كجملة عرضية للوصف الذى يتطور فى هذا الجزء من القصيدة . اكتملت الجملة العرضية فعليا فى السطر السادس ، وتمت الإشارة إليها بوجود شرطتين فى نهايتى السطرين الثالث والسادس .

وهكذا نتحمس لتوجيه الانتباه لهذه المجموعة من السطور أكثر من حماستنا لها كجملة عرضية قد تُسوِّغ بطريقة أخرى . ولذا فإن هذا يجعلنا نركز على الدلالات المختلفة لتعبير : « شخصيات متجانسة » . إن المعنيين الأوليين ــ « شخصيات فى مسرحية » ، و « شخصيات » ــ على علاقة واضحة بـ « حبكة القصة التى تحكى فى القصيدة ؛ ومع ذلك ، فإن المعنى الثالث ، مع أنه مرتبط أيضا بـ « الحبكة » نفسها ، ينبهنا بالإضافة إلى ذلك إلى طبيعة القصيدة نفسها . إنه يتكون أيضا من « شخصيات متجانسة من موت وآفة » ؛ أو بالأحرى إنه طريقة فروست الخاصة لتجانس شخصياته ــ اختيار الكلمات وتوليفها ــ التى تُنتج حكايته عن موت وآفة .

بالإضافة إلى ذلك ، يستفيد فروست من حيل القارىء للاستشهاد بحضور ميتافيزيقى ، وافتراضه أن المتكلم ربما يعرف الإجابة على السؤال الذى يتضمنه السطر الأخير ، وليس فقط أن هناك متكلما ينطق سطور القصيدة ، ويبدو أن هذه الاستراتيجية تؤكد لنا قاعدة لحقيقة مطلقة خارجنا ، حتى لو فضلنا عدم إدراكها (أو استقبالها) . ويبقى أن هذا المتكلم الحكيم انتجه النص وبلاغته ، وأن الخوف والشك اللذين تثيرهما تيمة القصيدة يزدادان أكثر بشعورنا أن المتكلم يحجب المعرفة ــ الحقيقة ــ عنا ، إنه شعور يعمل النص بدأب على خلقه وتدعيمه .

ومن ثم ، لا تحمل القصة التى تحكيها لنا القصيدة أية علاقة خاصة بالواقع ، أو بخبرة فعلية للشاعر نفسه . وفى بناء لفظى ، يستثمر النص بتروٍّ الالتباسَ المتأصِّل فى اللغة . ويبدو أن الجملة الافتتاحية « وجدتُ ... » ، تشير إلى حدث حقيقى سابق ؛ ومع ذلك ، تنتهى الرواية المعطاة فى الحقيقة إلى تجانس شخصيات ــ أو علامات ــ ، الغرض منه قيادة القارىء للإجابة على سؤال غير قابل للإجابة ، لاختيار لا اختيار فيه فى الواقع . ومهما يكن ، فإن استراتيجيةَ النصِّ هى طرحُ أسئلة فى السُّداسية تؤكد افتراضنا وجود ذات

متكلمة حقيقية ، امرىء قادر على سرد خبرة ثم إلقاء اللوم عليها ، ومع ذلك ، ففى خلاصة القصيدة تطفل على القارىء بتلك الخبرة والأسئلة الملازمة لها ، وبمطالبة القراء بتقديم إجابة أصيلة وذات قيمة لسؤال مهمٌ ينتهى ، فى الواقع إلى مجرد نتاج لسلسلة من حيل النص البلاغية والاستراتيجية .

أى أنه على هذا النحو قد يرى ، إذا فهمنا منه نصًا على بيّنة من نفسه كنصٍّ ، فى وضع الذى يبنى مما قد يحدث ذات مرة حدثا حقيقيا ، حكاية . لأى سبب آخر قد نعرّف هذه الحكاية عن العنكبوت ، ونبات heal - all والعثة ، مع تأكيدها المتكرر على اللون الأبيض ، وعلى التباس هذا اللون وعلى مضاعفة المعنى فى علامات تستخدم بالفعل لتسرد لنا الحكاية ؟ يذهب هذا التعريف الشكلى وهذا التناول لاستجابة القارىء للنص إلى أبعد من مجرد رواية حيادية لحدث شوهد . وبالإضافة إلى ذلك ، تشير هذه الاستراتيجيات إلى استحالة المرجعية الخالصة فى اللغة ، حيث أن تشكيل هذه الأحداث فى رواية متتابعة من أى نوع يعنى القيام بانتقاءات واختيارات تصوغ الخبرة الحقيقية تلقائيا فى قالب روائى أو تشوهها .

يمكن رؤية دليل إضافى على الاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص فى علاقة الثُمانية بالسُداسية.أشرنا ، فى اهتمامنا إلى هذا الحدّ بكلمة « تصميم » ، للثُمانية على أنها سرد « قصة » ، والسُداسية على أنها تعليق على القصة بطرح سلسلة من الأسئلة . ومن ثم ، تبدو العلاقة البنيوية علاقة سبب بنتيجة : إن أحداث الثمانية تؤدى إلى أسئلة السداسية . ومع ذلك ، إذا عزلنا تلك الأسئلة ، فسنرى أنها قابلة للاختصار إلى سؤال مفرد : لماذا يحدث مصادفة لـــ A ؟ وبمجرد أن تُفهم الأسئلة فى هذا الشكل ، تصبح نوعا من الأسئلة عن وضع الإنسان . طُرِحتْ أسئلة مماثلة ، منذ العصور القديمة ، من ناحية ، فى تأملات فلسفية ودينية فى تيمات مثل « لماذا نحن هنا ؟ » ، « لماذا نعانى ؟ » ، « هل ثمة إله كريم يحرسنا ؟ » أو « لماذا نموت ؟ » إنها أسئلة غير قابلة للإجابة : يؤدى التفكير المنطقى فيها ، فى النهاية ، إلى تمزق فى مسار المناقشة يمكن إصلاحه فقط بالإيمان ، الذى يقابل السبب ، إن لم يكن يعاديه.إن هذا حقيقى كنظرية **سقراط** الفلسفية عن وجود الروح بعد الموت ، فى محاولة **فيدون لأفلاطون** ، وكمحاولة **ديكارت** فى القرن السابع عشر للبرهان على وجود الله رياضيا فى (**مقال فى المنهج**) Discourse of Method ، وبالمثل كالبراهين و « الحجج » التالية منذ الافتتاح الديكارتى لعصر العلم والعقل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ناحية أخرى ، يطرح أيضا السؤالُ « لماذا يحدث X مصادفة لـــ A ؟ » . التساؤلَ الذى ندعوه « علميًا » ، أى ، الذى يمكن أن يتوصل إلى إجابة ما عبر الملاحظة ، أو التجربة أو وسائل امبيريقية أخرى . ومع ذلك ، كما لاحظنا ، فإن ملاحظة الأحداث الممثلة فى الثمانية والتى تبدو حيادية ينتهى بها الحال ، بدلًا من ذلك ، لتصبح حكاية . وسواء كان هذا السرد مشتقا من خبرة حقيقية أو لم يكن فهى ، كما رأينا ، فى النهاية ليست على-صلة بالتمثيل الحقيقى للسرد . وعلى الرغم من ذلك ، فإن جزءا من استراتيجية القصيدة هو أن تطرح نفسها باعتبارها موضوعية ، وحيادية و « علمية » ، وتطرح بعد ذلك أسئلة ذاتية وجزئية وليست قابلة للمناقشة أو البرهان العلمى .

ويبدو فى ضوء ذلك أن الأسئلة التى تمثل بؤرة السداسية فى قصيدة فروست لا تنبع من أحداث وصفت فى الثمانية . إنها ، بالأحرى ، شائعة فى تأملات الثقافة ككل فى أصولها وفى انعكاساتها على نهاياتها (أى على كل من « الخلاصة » و « الهدف ») . إن « التبصر » بطبيعة الأحداث فى قصة القصيدة يظهر أنها تافهة ، لأنها بمفهوم خاص تنشىء القصة كحكاية فى متناول اليد ،

وكتبرير لطرح تلك الأسئلة التى سبق طرحها . يتم فى « تصميم » عكس السبب والنتيجة ، بحيث يهزُّ الذيلُ الكلبَ . هكذا تتحول القصيدة إلى نوع من المعكوس Palindrome ، أى الاستخدام المجازى للغة أو تصميمها بحيث يمكن قراءة كلمة أوكلمات متتالية طرداً وعكساً دون أن تتغير . وهكذا يتم تدمير التطور الخطِّى والمسلسل للدلالة ، وتنقلب اللغة على نفسها . إننا نواجه ، فى قصيدة فروست ، نصًّا يُقرأ فى اتجاه (من الثمانية إلى السداسية) ، ويطرح أسئلة قصصية ليست لها إجابات ، وفى اتجاه آخر (من السداسية إلى الثمانية) ، يقدم مجرد لحظة قد تطرح فيها هذه الأسئلة .

عن المؤلف :

ديفيد بوشبندر D. Buchbinder كاتب استرالى من مواليد ١٩٤٧ ، وهو يعمل الآن أستاذا بجامعة (كيرتن) Curtin للتكنولوجيا بغرب استراليا ، وما قدمنا ترجمته هنا ، هو الفصل الرابع من كتابه : النظرية الأدبية المعاصرة Contemporary Literary Theory ، الذى اشتركت معه فى تأليفه ، **باربارا.هـ. ميليتش** B. H. Milech بفصل واحد عنوانه : الشعر والجنس Poetry & Gender ، وقد صدر الكتاب عام ١٩٩١ .

أحمد مرسى

ما بعد الحداثة

الانتحالية والمحاكاتية في الفن

فى أوائل القرن العشرين شرح فاسيلى كاندنسكى الاهتمام بالفن «الفطرى» كترياق لقمع الروحانى فى ثقافة مادية . وقد تجلى الميل الذى حدده خلال النصف الأول من القرن فى أعمال التكعيبيين والوحشيين والتعبيريين ، ثم فى التعبيرية التجريدية التى اعتبرت عمل الفن كيدا وجوديا للذات فى مواجهة عالم خالٍ من الإنسانية . وعلى الجانب الآخر ، توازن هذا الجانب الرومانسى للحداثة مع اتجاه كلاسيكى قوى بصورة متساوية .

وعلى سبيل المثال تطلع كوربوزييه إلى القدماء من أجل عمارة جمعت بين الشكل والوظيفة على نحو متقن فى أسلوب هندسة بحت عقلانى — وترتبط آراؤه عن طبيعة الرياضيات المتعدية - مثل آراء بيت موندريان ـ بالاراء الفيثاغورية والافلاطونية فى المعدّلات الموسيقية التى تعكس هارمونية اكبر فى العالم .

وفى العقود الأخيرة أصبح من الافتراضات الدارجة أن تحوّلا ثقافياً اساسياً حُدث وأننا نمرّ الآن بمرحلة يطلق عليها «مابعد الحداثة» .

وكانّ أعمال وأساليب الفنانين الأخيرين التى عنى بها النقاد والمنظرون من أجل تأكيد هذا الاعتقاد كانت تختلف اختلافاً بيّناً عن الأعمال الأخرى التى عنى بها الحداثيون الارثوذوكس ! فهى لم تُميّز بـالنظام الكلاسيكى ووضوحه ولا بتأكيد الذات الرومانسى ، بل بما اسماه المعمـارى روبرت فنتـورى «التعقيد والتناقض» . ويقول سيلفيو جادچى أن فنتورى نفسه يميل إلى الأساليب النمطية والباروكية والروكوكية والأساليب المعقدة والمتناقضة ، وفى بعض الأحيان النزوية من النزوة التى تتعدى الجدية العالية للحداثة الارثوذكسية وعاطفتها . ولاغرابة إذن أن يبدى ميشيل فوكو اهتماماً جديداً بلوحة الفنان الأسبانى الباروكى ، دييجو فيلاسكيز لاس منيناس — (١٦٥٦) — التى يرى أنها ، مثل كثير من أعمال الفن المعاصر ، لايمكن

نسبتها تماماً إلى الثنائية الكلاسيرومانسية . وقد اقتبسها وعارضها فنانون بصريون ، بما فيهم بيكاسو الذى رسم فى ١٩٥٦ أكثر من ٤٠ تنويعاً عليها ، وانتج شريط فيديو واحد على الأقل على أساسها ، ولم يكتب عنها مؤرخو الفن فحسب ، بل كتب عنها أيضاً فلاسفة ومنظرون للفن والثقافة ، من بينهم محلل الثقافة الفرنسى ، **ميشيل فوكو** ، الذى يبدأ كتابه «نظام الأشياء . آركيولوجيا العلوم الإنسانية » بدراسة هامة عن «لاس منيناس» . ومنظر عملية الحديث الأمريكى ، جون سيرل الذى كتب تحليلاً مماثلاً عن تناقضاتها البصرية .

ويُعزى اهتمام الفنانين والمنظّرين المعاصرين بلوحة ڤيلاسكيز إلى إمكان اعتبارها اختياراً و«تمشكلاً» لمعتقدات منظور عصر النهضة والكلاسيكية . ويضمّن فى هذا الاختيار لمعتقدات التصوير تساؤل إبستمولوجى وأونتولوجى أكبر للطرق الكلاسيكية للمعرفة والفكرة ، التقليدية عن الذات . فلوحة «لاس منيناس» تبدو للوهلة الأولى أنها تنسجم مع قواعد منظور الرينسانس ، ولكنها من خلال الفحص الوثيق لجوانب بنيتها تبدو متناقضة فى إطار تلك القواعد .

وبطبيعة الحال ليس هنا مجال الخوض فى التفسيرات والقراءات المختلفة للوحة ، تعزيزاً للاستنتاج إنها سابقة وبشارة لما يسمّى اليوم بـ **مابعد الحداثة**، وساكتفى بمقتطفات من تلخيص **سيلفيو جادچيو** ، (الحداثة ومابعد الحداثة — دراسة لفنون وأفكار القرن العشرين) .

إن لوحة «لاس منيناس» تتعامل مع مشاكل التمثيل والترميز وهى تفعل ذلك بطريقة لها تأثيرها على فهمنا للفرد وعلاقة الفرد بأشكال السلطة التى توجد خارج الذات . ولاس منيناس هى مايمكن أن يُسمّى اليوم «بتفكيك» معتقدات الرينسانس ؛ وهى تفسّر الفضاء الكلاسيكى بطريقة تعرّى تناقضاته وحدوده . واللوحة كما يراها فوكو هى «تمثيل ... التمثيل الكلاسيكى» . ويشير **هيوبرت درايفوس وپول رينبو** ، فى كتابيهما عن فوكو إلى «أن الناقض الرئيس للوحة يتصدى لاستحالة تمثيل فعل التمثيل ومن ثمّ تكشف اللوحة حدود النظام الكلاسيكى فى فهم وتمثيل الواقع» .

ولأن لاس منيناس لاتستطيع أن تمثل فعل التمثيل استناداً إلى قراءة فوكو ، تفصّل ، بدلاً من ذلك ، وتمثّل بصورة مفردة مكونات الفعل الرئيسية الثلاثة : الفرد وهو يقوم بخلق التمثيل (الفنان ، على الجانب الأيسر ، فى لحظة توقف بين ضربات الفرشاة ولكنه ليس منخرطا بالفعل فى عملية التصوير والمشاهد أو الجمهور ، (الشخص الواقف فى عتبة الباب) ، وموضوع العمل (الزوجان الملكيان ، مُثلا بطريقة غير مباشرة من خلال المرآة) وفضلاً عن ذلك ، يتكشف تعقيد وغموض المشكلة من خلال تفاعل النظرات داخل العمل ، حيث تنخرط أدوار الشخوص داخل اللوحة وشخوص الجمهور الحقيقى للوحة فى مجموعة من العلاقات المعقدة والمتحولة للمشاهِد والمشاهَد ، والفاعل والمفعول ، والفنان والجمهور .

إن جوانب التعقيد والتناقض التى لاحظها فوكو فى لوحة ڤيلاسكيز الشهيرة ، هى التى جعلت هذه اللوحة بعينها ، وليس الفنان نفسه ، بشارة لما بعد الحداثية وقد حرصت على سوق هذا المثل لتاكيد جانب الإشكالية التى ينطوى عليها هذا المصطلح الغامض فمن المؤكد إنه لايشير إلى فن يعبّر عن فلسفة محددة ، بقدر مايشير إلى رؤى واتجاهات ومفاهيم متناقضة لايجمع بينها إلا هذا التناقض والاختلاف .

لوحة الوصيفات للرسام دييغو فيلاسكيز

وباختصار شديد ، يمكن القول إن الجديد الذى أضافته مابعد الحداثة إلى الحداثة هو ، إما أنها وسّعت المبادىء الحداثة إلى أبعد مما وصل إليه الحداثيون أنفسهم ، أو لإنها رفضت هذه المبادىء .

ولاشك أن هذا التعريف نفسه ينمّ عن تناقض بقدر ماينمّ عن الاختلاف حول مفهوم المصطلح . وتأكيداً لهذه الحقيقة ، إن كانت هناك أية حقيقة على الإطلاق ، يعتقد جيرالد جراف إن مابعد الحداثة هى استمرار للرومانسية والحداثة ، وإنها ببساطة قبول أكثر صرامة وتناسقاً وأمانة لتضمينات التشككية الحديثة . وعلى الجانب الآخر ، يعرّف كريستوفر باتلر مابعد الحداثة بحقبة مابعد الحرب العالمية الثانية ، ويعتقد إنها تتعلق بخلق لغات فنية جديدة تتميّز تماما عن لغات الفن والأدب الحداثيين .

ومن ناحية أخرى يؤكد جون راجكمان إنه بالرغم من اتساع رقعة الاهتمام ، على المستويين التنظيرى والتطبيقى لما بعد الحداثة خلال أقل من عقد حيث أصبحت موضوع مسلسلات لانهاية لها من حلقات الدراسة والأنثولوجيات التى يتنافس بعضها مع البعض على أن تكون دولية ومتداخلة الموضوعات / حتى أصبحت خطاباً مألوفاً / لاتسودها نظرية مفردة أو منظر واحد . فهى لاتشمل مدرسة فكرية . وأولئك الذين ساعدوا فى إدخال / مايسميه المؤرخ / بالخانة ، أخذوا يشعرون ، على نحو متزايد ، وبصورة سيئة ، بالدهشة بسبب مصيرها .

فنجاح «الخانة» لا يأتى من تماسكها فهو على عكس ذلك ، يستخدم ليشير إلى مجال من الأشياء متنافر ومرن . ويمكن أن توجد خصوصية الخانة ، فى تاريخها ، فى الطريقة إلى بدأت بها ، وتطورت وسادت فى العديد من المؤسسات الثقافية . ومن ثم ، يمكن أن تكون دراسة الخانة أكثر كشفاً من دراسة الشىء ويقول أيضاً إنها يمكن أن تدرس على نحو ما أسماه (فى الاشارة إلى فوكو) بـ «المعيارية التاريخية» .

ويقترح راجكمان مضيفاً إلى لجتهادات المنظّرين والمؤرّخين الأخرى المختلفة إرجاع الظهور المصطلحى لما بعد الحداثية إلى ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦ . ولكنه يضيف تحسّباً للوقوع فى خلاف يتطلب الدفاع عن استنتاجه إن المصطلح استخدم لأغراض مختلفة ومتعددة قبل ذلك التاريخ بكثير . ولكن هذه الاستخدامات لم تُفرز المجال الهجين للنظرية الاجتماعية والنقد الأدبى والدراسات الثقافية والفلسفة ، الذى ساعد فى تحويل المصطلح إلى بطاقة صحفية تدلّ على نفسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد شهدت سنة ١٩٧٦ ، من بين أشياء أخرى ظهور مجلة «اكتوبر» الأمريكية التى لعبت دوراً رئيسياً فى إدخال منظورات نظرية جديدة على مناقشة الفن فى أمريكا . وكان هناك فى ذلك الوقت ، شعور بالاستياء فى عدة دوائر من خانة الحداثة فى الفنون ، ورغبة فى الذهاب إلى مابعدها . وقد كانت الحداثة تبدو كمفهوم تقييدى معيارى كان المرء يسعى إلى الانعتاق منه . وقد حدّد المؤرخ فترة ١٩٧٩ ــ ١٩٨٠ كأفضل تاريخ لانطلاق خانة مابعد الحداثة الذى نسخ الحداثة . ففى هذه الفترة ، أعطى فريدريك جيمسون معنى أوسع للمصطلح ، كما فعل جان فرانسواليوتار الذى أدخل إلى المناظرة يورجن هابرماس وفى النهاية ريتشارد رورتى . وبدأت مابعد الحداثية تصبح تسمية لنظريات اجتماعية وفلسفات متضاربة ، وبدأت الخانة هجرتها إلى كثير من المجالات والبلدان .

وفى دراسته المكثفة «مابعد الحداثية فى إطار معيارى» فلاش آرت ، الطبعة الدولية ، عدد ١٣٧ ، سنة ١٩٨٧ ، عدّد **جون راچكمان** الهجرات الفكرية للمصطلح ، ولايهمنا فى هذا المجال إلاّ الهجرة الأولى . إذ يقول إن المناظرات الفلسفية والثقافية الباريسية خلال العشرين سنة الأخيرة مثلت التأثير النظرى الرئيسى فى الخطاب مابعد الحداثى الأمريكى . ومع ذلك ، رفض **فوكو** الخانة ، واحتقرها **جوتارى** ، ولايستخدمها **ديريدا** ، ولم يتسن لكل من **لاكان** و**بارت** أن يعيشا ليعرفاها ، وكان التوسر فى ظرف لايسمح له بمناقشتها . أما ليوتار فقد عثر عليها فى أمريكا ، وكان قبوله لها علامة على إن باريس لم تعد تسيطر على دلالة فكرها الخاص.إن مابعد الحداثية هى ما علم الفرنسيين أن الأمريكيين يطلقونها على ماكان يفكّرون فيه .

ويرى **راچكمان** أن الأسلوب مابعد الحداثى يعنى استنساخ ومزج أساليب سابقة وهو يُقدّم كإنكار لوجهة النظر الشكلانية التى تعتبر إن الحداثية تكمن فى تطهير خامات الفن إلى عناصرها الأساسية . وهو لايعترف بنقاء أية خامة . إنه الفن الذى يوضح هذا الاقتراح ـــ فن لا-نقاء الفنون ،فن مزج الوسائط أو الخامات ، فن «البريكولاج» ، أو فن إلقاء الأشياء المتنافرة معاً . وهو يؤكد أنه لم يعد فى وسع عمل الاصالة أو العبقرية المعزولة أن يوسّع إمكانات خاصة. لايمكن أن توجد مثل هذه الأصالة ، ولا يستطيع أحد أن يبتدىء عمله من نفسه .

إن استعراض اللانقاء فى فن الانتحال أو المحاكاة يتقدّم الأيديولوجية إذن . وتتبنى الأيديولوجية من الحداثية أو الشكلانية فكرة زيادة تقليص الفن إلى عناصره الأساسية ولكنها تقلب هذه الفكرة فى إعلان عدمى آخر رؤيوى إن العملية قد بلغت نهايتها . وبتقليص أنفسهم إلى أكثر عناصرهم بدائية يستنفذون بذلك إمكانية المزيد من الابتكار ، ولن يكون فى الوسع تحقيق أىّ تقدم . ولن يتبقى إلا الاقتباس والترقيع يقدّمان نفسيهما كدليل على ما أسماه دوشامب من قبل موت أو نهاية الفن . ويقول **راچكمان** أن الفن الخالص لايمكن أن يكون له مستقبل ، ولكن تبقى هناك إمكانية فن المحاكاة الخالص لما كان عليه الفن ذات يوم . وبذلك لايستطيع الفن بعد اليوم أن يقدّم نفسه كإشعار مسبّق أو أمل فى حضارة أفضل ولكنه يستطيع أن يبيّن أن التيقن من هذا الأمل لم يعد ممكناً ، على الأقل فى الفن .

وكان يبدو إن **جان بودريار** هو الذى يقدّم نظرية عامة لهذا الإنهاء لإمكانيات الفن . ويمكن أن يكون ذلك جزءاً من عملية لإنهاء الواقع نفسه الأكثر عمومية فى عالم مبتذل من المحاكاة اللانهائية .

وفى الحقيقة ، يمكن إرجاع هذا الاتجاه المحاكاتى إلى ماقبل نظرية بودريار على أيدى فنانى **حركة البوب** فى الخمسينيات وبصفة خاصة آندى وور هول الذى كان ينقل صوراً فوتوغرافية مطبوعة بالصحف إلى سطح اللوحة بالطباعة بطريقة الفوتوسيكلسرين ، الطباعة الفوتوغرافية بشاشة الحرير ، وهى عملية آلية كان آندى وورهول يعهد إلى مساعديه بالقيام بها . ومن أشهر هذه الأعمال لوحات «علب حساء ماكدونالد» .. وبورتريهات ماوتسى تونج ومارلين مونرو وكان ليشتنستين ينقل نقل مسطرة رسوما من مسلسلات الكرتون الشعبية .

ولكن **الانتحالية** appropriationism أو **المحاكاتية** Simulationism لم تظهرا كشركة تدعى الاستلهام من

نظرية بودريار إلّا فى الثمانينيات مع بزوغ فنانى **الإيست فيلدج**، ومن بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، **شيرى ليفين وجيف كونز، وفايسمان** وغيرهم، تحت اسم مدرسة **الإيست فيلدج** أو **النيوجيور** الهندسية الجديدة.

وكانت **شيرى ليفين** قد لفتت أنظار النقاد عندما عرضت صوراً فوتوغرافية لصور فوتوغرافية معروضة لمصورين معروفين، ولكن أعمال هؤلاء الفنانين قد أحيت مع ذلك التجريد الهندسى الذى شاع فى الستينيات تأثير الفنان الهولندى الأصل **موندريان**.

وتقول ليفين فى حديث مع مجلة «فلاش آرت» الدولية ١٩٨٧ أن المضمون فى أعمالها هو «الاستياء الذى يخالجك لإحساسك بأنك شاهدت ماتراه من قبل وهذا الاستياء الذى تشعر به أمام شىء ليس أصيلاً تماماً هو بالنسبة لى موضوع العمل الفنى» ولكن زملاء الفنانة الآخرين يؤمنون بأن أعمالهم المتحفة تمثل إضافة للتراث الإنسانى وأنها ليست ردة على الإطلاق.

والمهم إنهم — **جيف كونز وماثير فايسمان وستاينيك** الخ — يستمدون هذه الثقة من كتابات **چان بودريار** وبصفة خاصة كتابه «**المقلّدات**».

يقول **بودريار** «لم يعد الأمر يتعلق بالتقليد أو إعادة الاستنساخ أو حتى المحاكاة بغرض التهكم، بل هو بالأحرى مسألة إحلال رموز الشىء الحقيقى محلّ الشىء الحقيقى نفسه. وهى عملية لردع إية عملية حقيقية بواسطة بديلها التشغيلى. وهو ماكينة وصفية متقنة شبه مستقرة، قابلة للبرمجة، توفرّ كل رموز الشىء الحقيقى وتعوق جميع التغيرات. ولن يتعين مرة أخرى فرز الحقيقى على الإطلاق فهذه هى الوظيفة الحيوية للانموذج فى نظام الموت. أو بالأحرى للبعث المتوقع الذى لم يعد يترك أية فرصة حتى فى حالة الموت.

لكن الناقد **جونسون** يرد على **بودريار** بقوله إن هذا يؤدى إلى خسران المرجع والمرجعية الذى ينشىء المعنى.

هناك احتمالان: إما إنّنى أعمل كمرجعية جدية (وهى دائما متعة)؛ وهناك سوء فهم للمحاكاة أو إننى اعمل كموضع محاكاة (يعامل المرء بودريار كما يعامل **موندريان أو رينوار** ولانه لايستطيع أن يفعل شيئاً آخر، يعطى المرء كلّ علامات **بودريار**) وعندئذ لا أستطيع إلّا أن أقف على مسافة معينة، بدون أن أحاول زيادة على ذلك أن أحتفظ بأية طهارة أو أن ادّعى إننى على صواب وإنهم مخطئون. وبإيجاز شديد دعنى أقول إنه ليس هناك فن محاكاة هى ليست أكثر من وجود فن غواية — إن المحاكاة نفسها هى فن، والغواية نفسها هى فن».

ولايكتفى **جونسون** بهذا الرد، فيعود يسأل بودريار الذى يعتبر فى الولايات المتحدة منظراً لما بعد الحداثة عما إذا كانت نظريته عن المقلدات والمحاكاة، وعن الغواية ونشوة التواصل تمثل تصويرا متقنا لما بعد الحداثية.

فيقول **بودريار** لا استطيع ان افعل شيئاً ضد هذا التفسير «مابعد الحداثى» إنه فقط كولاج، لاحق posteriori. إن افكار المقلدات، والغواية والاستراتيجية المميتة، تنطوى على شىء «ميتافيزيقى» معرّض للخطر (بدون الرغبة فى أن أكون جاداً للغاية)، يقلصه «مابعد الحداثيون» إلى موضة ثقافية، أو إلى عرض لفشل الحداثة (modernity) وبهذا المعنى، إن مابعد الحداثية هى فى نفسها حقيقة مابعد حداثية: إنها الأنموذج الوحيد للمحاكاة السطحية، وهى لا تشير إلى أى شىء فيما عدا نفسها. وهذا فى هذه الأيام، يضمن لها ذُرّية مديدة!

نيـويورك

أحمد عبد الحليم عطية

ما بعد الحداثة

نهاية سؤال القطيعة

نستطيع فى مجال الفلسفة أن نشير إلى جهود كثير من المفكرين العرب ساهموا فى طرق أبواب الحداثة تحت اسم التفكيكية وفلسفة الاختلاف. وكان **عبد الكبير الخطيبى** أول من سلك هذا الاتجاه فى كتاب النقد المزدوج تلاه فيما بعد **عبد السلام بن عبد العال** فى كتابيه «**التراث والاختلاف**»، و«**أسس الفكر الفلسفى المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا**». **ومطاع صفدى** الذى كرس جهوده فى أكثر من جبهة ثقافية للفلسفة الجديدة فى مجلات: الفكر العربى المعاصر، العرب والفكر العالمى، وفى مشروع الينابيع لنقل نصوص هذا الفكر وفى كتابيه «**استراتيجية التسمية**»، ثم «نقد العقل الغربى»؛ **الحداثة وما بعد الحداثة**، موضوع هذه الدراسة، وكل من **هاشم صالح وكاظم جهاد وعبد العزيز بن عرفه**.

وإذا كان من الصعب رصد الجهود المختلفة التى تناولت ما بعد الحداثة نظراً لعدم تحدد المفهوم فى ثقافتنا العربية المعاصرة، فقد بذل النقاد جهداً كبيراً فى تناوله تحت أسماء متعددة تارة باسم «النقد الجديد وأخرى باسم «التفكيكية»، وانصبت معظم جهودهم فى مجال الترجمة خاصة فى اللغة والأدب والنقد. فقد ترجم **صبرى محمد حسن** كتاب **كريستوفر نورس** «التفكيكية النظرية والتطبيق» ١٩٧٩، كذلك نقل **رعد عبد الجليل جواد** الفصل الأول من نفس الكتاب بمجلة الثقافة الأجنبية ببغداد، وتناولته بالتعليق والدراسة **سمية سعد** بمجلة فصول القاهرية وترجم **يوئيل يوسف عزيز** كتاب وليم راى «المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية»، وتناول الناقد العراقى **عبد الله إبراهيم** التفكيكية فى دراستين صدرتا بالمغرب وغيرهما.

أما فى مجال الفلسفة فنستطيع أن نتوقف أمام كل جهود من **عبد السلام بن عبد العال**، الذى يرى أننا لا يمكن أن ننظر إلى التراث إلا بمنطق الاختلاف، أمّا **عبد الكبير الخطيبى** فيدعو إلى نقد مزدوج، ينصب علينا

كما ينصب على الغرب ويرى ضرورة تفكيك مفهوم الوحدة التى تثقل كاهلنا والكلية التى تجثم علينا .. ويرى أن علينا أن نفتح المجال لفكر يتخلى عن الذاتية ليتمسك بالاختلاف » .

أما « **مطاع صفدى** فينطلق كما يتبين من برنامجه المنشور فى العدد الأول من مجلة الفكر العربى المعاصر بعنوان « مركز الإنماء القومى واستراتيجية التنمية » ، من محاولة إعادة النظر فى أزمة الثقافة العربية المعاصرة يتلمسها فى النتاجات التى أصدرتها ويبحث عن مقوماتها وحصيلة آثارها فى تقدم الوعى العربى . ويحاول أن يفتح نوافذ على العالم من معاناة الثقافة والمثقفين لدى الغرب ليكشف عن عوامل اتفاق وتمايز بينها وبين المعاناة عندنا (العدد الأول ص ١٢) . وهو يبشر بالحداثة ويزهو بانتشارها الكاسح .

وبالإضافة إلى ذلك نجد « مشروع مطاع صفدى للينابيع » ، الذى نقل عدداً كبيراً من نصوص الحداثة فى مقدمتها المؤلفات الكاملة **لميشيل فوكو** ، التى ساهم فى ترجمتها ومراجعتها وتقديمها للعربية .

ويكتب « على هامش النص » عن **الحداثة البعدية** فى تقديمه لترجمة كتاب فوكو « الكلمات والأشياء » : « إذا كان ثمة من تاريخ لمولد **الحداثة البعدية** سيكون هو لحظة الكشف عن هذا المشروع الثقافى الغربى فى أوج تعارضه ووحدته الكيانية معاً بين ميتافيزيقيته واركيوجوليته بين منهج للتمثيل ، وللتشميل وآخر للتخصيص بين سلطة لامتناهية لفكر اللا متناهى ومعاييره وعقائده وبين ما يسمى باسم عام للمتناهى ، هذا الشىء الذى لا يمكن القول عنه إلا بخصيصة واحدة وهى أنه المختلف » (ص ٩) .

ويأتى كتابه « **نقد العقل الغربى** » فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة ، والكتاب واسطة العقد فى مؤلفات مطاع صفدى ويتكون الكتاب من خمسة أقسام كل منها من مكون عدة فصول ، وتدور الأقسام على التوالى حول : عتبات الحداثة ــ نقد النقد ــ القوة القووية ــ فلسفة القطائع ــ عصر الحداثة البعدية والخاتمة ما بعد نقد النقد ، الحداثوية البعدية مع مقدمة هامة عن : « التأسيس فى المختلف » ومدخل « فى السؤال العربى للفلسفة » .

يرى **صفدى** أنه إذا كان ثمة مدخل حقيقى لفهم العقل الغربى ، فهو صراعه مع الحداثة . وكانت قصة هذا الصراع تعنى قصة نقد العقل الغربى لذاته باعتباره هو العقل دون أية تبعية أو تخصيص . وهى قصة نقد هذا النقد كذلك ، ولعل نقد النقد يشكل أهم خصوصية لهذا العقل الغربى (ص٥) لقد كانت صفة العقل الغربى الأولى ، والتى منحته الريادة والقيادة ، أنه هو العقل ــ الذى ــ ينقد دائماً ، وأول ما ينقد هو ذاته . يقول : « لقد اخترنا نحن فى هذا الكتاب أن نقرأ العقل الغربى كما قرأ هو ذاته وكما عرف هو خصائصه ، وأن نقرأ نقده هو لأنظمته المعرفية ونتاجاته المتتابعة ثم تحولاته عنها ، وأن نقرأ نقده لنقده وحداثة المتناهى عندما تعفو على آثار حداثة اللا متناهى ، وصولاً إلى ساعة العقل الأخيرة عندما يواجه نفسه عاريا من كل مخترعاته السابقة .

كان الانفكاك عن الواحد الثيولوجى منطلق الحداثة ، لكن الواحد الذى أنزل إلى الأرض غدا أرضياً وحسياً ومحركا من داخل عضوية المشروع الثقافى الغربى ... حتى الحداثوية البعْدية هى لحظة وداع ذاتها وكانت مهمتها أن تحقق تصفية حسابات الحداثة عبر قطيعاتها كلها . وقد أوشكت على إنجاز المهمة وهى تقف الآن ليس فى مواجهة التخوم ، بل تقف فوق أطرافها الأخيرة لتنظر

إلى ما وراء الأفق كما لو أن الألف الثالثة ستكون عصر القطيعة المطلقة .

إن فلسفة الاختلاف قد نجحت فى ألا تجعل من نفسها مذهباً وألا تدخل الأكاديميات والمتاحف وحافظت على استقلالية سؤالها .

ويطرح « صفدى » سؤالاً هاما ، هل كنا نعرف العقل الغربى حقا نحن العرب ، ومعنا كل الحضارات الأخرى المنفية من خطاب المشروع الثقافى الغربى . لقد حاربناه نحن كذلك بدورنا ، لكن دون أن نكسب منه لاثروة ولا استعماراً معاكسا ، بل فزنا منه بإعادة إنتاج لعزلتنا ، وسميناها استقلالاً ، فى حين كان الغرب (يغربن) العالم كله ويستولى علينا عبر انبهارنا بما هو مختلف عنا ، فى أشيائه وألاعيبه وتقنياته . كل ذلك دون أن نعرف سر قوته الحقيقية . علينا أن نشرع — على الأقل — فى فهم الآخر ذى الحضور المكتسح لخشبة المسرح اليومى كله : وأن نقرأ العقل الغربى بعينيه ، فهذا يعنى أن نصطحبه عبر رحلاته المتلاحقة فى نقد ذاته ونقد نقده . حتى لا نخال أننا نرى هذا العقل إلا وهو فى حالة مفارقة مُطّردة لتسمياته ومواقعه ، فهو يوجد فى نقده وليس فى موضوعه .. وفى الوقت الذى جرب هذا العقل كل أدوات تحليله وتفكيكه فإنه لا يمكن اختلاق المعارضة من خارجه إن لم تكن ذات معاصرة وجدانية من داخل خطاباته نفسها . ومع ذلك فإن قصة العقل الغربى مع ذاته ليست أمثولة للآخرين ولا أنموذجا للتقليد . لكنها هى كذلك قصة للعقل قابلة لأن تكتب بغير حروفيتها الأصلية ، وأن تقرأ بغير عيون أبطالها وألسنتهم وحدهم . فهى تبدو كما لو كانت قصة لكل عقل يفارق الامتثال ويقرر المغامرة فى مجهوله الخاص . عند ذلك فقط يصير نقد العقل الغربى هو نقد العقل العربى

ويتساءل كيف يستطيع العربى للممنوع من السؤال والمستعبد من قبل الخطاب الأيديولوجى السائد أن يحس بأن له ثمة كيانا !! إن المشكلة بالنسبة للتنوير العربى المعاصر ، تكمن فى أنه لا يعى بعدُ أنه مطلوب إحداث قطيعة مزدوجة فى لحظة نهضوية واحدة مع غياب الطبيعة الأصلية (الطابعة) وراء الميثولوجيا اللاهوتية .. مع غياب الطبيعة الثانية (المطبوعة) وهى العقلانية الغائبة كذلك وراء مصطلح التقنية بصورتها الاستهلاكية الاحتكارية إن افتقاد المشروع الثقافى العربى للطبيعة فى كل مرة تدفعه فيها بعض ظروف معينة نحو محاولة طلبها وتحسسها ، جعل المشروع يعوم فى الفراغ . بينما أحدث المشروع الثقافى الغربى قطيعة واحدة حاسمة مع (ما قبلية) تاريخه الحديث ، لذلك استطاع أن يدخل عصر حداثة مستمر دون أن يشحن وراءه ما يعيق قدرة النقد والمراجعة الدائمة ، بحيث تبقى سلطة التنوير دائما أعلى من كل سلطة للأمر الواقع .

ويخبرنا صفدى فى الخاتمة تحت عنوان « نحو قطيعة الفراغ » ، أنه لا يمكن للحداثة البعدية أن تحقق قطيعة مع الحداثة مثلما حققت الحداثة قطيعة مع النظام المعرفى القديم ، عاشت الحداثة على أطروحة القطيعة بينما تجيء الحداثة البعدية فى أرض سهلة مستوية لا تكاد تحتاج حتى إلى ذكرى نقائضها . فهى لا تطالب بالقطيعة ، لأن ما كانت ستطالب به قد تحقق وصار من مخلفات الماضى . ولعل من أهم ما يؤكد الملامح الأساسية للحداثة البعدية أنها لم تعد تقنع كما كانت تفعل ثورات الحداثة السابقة بمجرد خلق المعارك الأيديولوجية على هامش التحولات التقنية . بل إن الحداثة البعدية لا تجد أمامها اليوم ما يشكل عقبات أو حواجز تمنع انتشارها إلى مختلف مجالات الحياة بدون أن تفتح جبهات من الصراع الايديولوجى المعهود .

محمد سليمان

قصيدتان

١ - بورتريه

المقعد الفارغُ والزجاجة الممتلئة
ينتظران الشيخ
يعرفان أنه يجيء من حِلْميّة الزيتون ماشيًا
وأنه يمرّ بالحارات كى يكلم الأطفال عن رامبو
وأنه سيشترى جريدة المساءِ
يمسح الحذاء فى الممرِّ
ثم يمنح الأكشاكَ بعض وقتهِ
وأنه سيعبر الميدان وحدَهُ
ووحدَهُ سينحنى على الرصيفِ عند نقطة بِعَيْنِهَا
لكى يلُمّ صورة الميدانِ
يعرفان أنه سيدفع الغبار بالجريدة التى اشترى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانه سيأكل الجرجيرَ

أو يصب من زجاجةٍ بحرا

وانه سيفتح الشباك للعصفورِ

يركب القطار حاملا قصائد المر

والشوارعَ التى تليه أو تصب فيهِ

دائما يبحث عن صداهُ

ظلّه الذى يسير فى مدينة أخرى

ودائما يريح خلف مقعد عصاهُ

يكتفى بوجبةٍ واحدةٍ

ويقرأ القصائد التى تفتحت فى الركنِ

مرّة بلهجة الغازى

ومرة بلهجة المهزومِ

يعرفان أنه سيسأل الجندى عن منزلهِ

وانه سيشتم الذين غافلوهُ

يعرفان أنه فى الليل ـ عادةً ـ يتوهُ

فى الصباح سوف يشترى للبط ترعـة بنصف

راتبه

وفى الصباح سوف يشرب اليَنْسونَ

أو يُعِدّ للصغير كرةً

من جورب يلبسَهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - فضْفضـــه : كأنه الجنون من مغارة ينْسَلّ

أو جرادُ الزيتِ

مرّة كنت غلاما

ترعة القاصِد مازالتْ

وشَعْرُ البِنْتِ والمدرسة التى يَلُفها الفراشُ

أذكر الطابورَ

والديوك فوق السورِ

واسلمى يا مصرُ

جدتى كانت هناك دائما تردِّد النشيدَ

مرّة شاكستها فعاقبت مُعلِّمى

وعندما حفظت جزء عمّ

قلت كِلْمتين عن مُوَحِّد القطرينِ

كافأته بالفطيرِ

فجأة شاختْ

وفجأة كبِرْتُ

صرت فى مدينةٍ رقماً

وفجأة تشقّقتْ مياهُ النيلَ

أعلنت ولاءها الأشجَارُ للآبارِ

فجأة صار الغبارُ سُلّماً

أنا حزينٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رُبما لأنني ضيَّعتُ أسناني

وربما لأن ما حولي

يهُدّني

الصيف صار لهباً

والبرد مِنْشار

وربما

لأن أطفالاً لهم ملامحُ الذئاب

يهبطون من دمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ازرع يدك واقطفها

- امام هذا الشَّعر الطويل الملتهب بسواده
سَجد المقص

- عندما تصبين العسل
تسقط أصابعك معه

- أخو المطر هذا
فكيف لا أحبه

- وأنت تدخنين
تلسعين ظهر حيوان راقد فى أعماقى

- من هول الليل لمعت سيوفى
من هول الليل

- الغيوم .. الفراشات .. النجوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلها نباتات لا أرضية

- دلنى على ذهب حى

غير شعرها

- صدر البطة

يشق زجاج البحيرة بهدوء

- أيها الكلب انبح عندما يأتى أحد

معى فتاتى

- منذ سنين

وحده فى لغط متصل مع القمر

- اصهلنى بصوتك

ياحبيبى

- تحت أضغاث النجوم

نبتة تتقلب

- جذر الغيمة فى السماء

وثمارها على الأرض

الكلاب تنبح عند الغروب

تعتقد أن الشمس سرقت العظام

تعرى فى غرفتك

تتفتح الزهور فى الغرفة المجاورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرملة

وَضَعَتْ فوق شَاهِدَةِ القبرِ بعضَ الزهورِ ،
وحَرَّكَ أشجَانَها مقرىءٌ كان يتلو :
«ولقَّاهُمُ نضرةً وسرورا» .
بَكَتْ
واستدارت لتحصدَ أيامها ،
لم تجدْ غير سبع سنابل ؛
فى كل سنبلةٍ رغبةٌ
وحنانُ يدينٍ ،
ولكنها لم تَعُدْ تستطيع تَذَكُّرَ عينيهِ
أو صوتِهِ
أو خطاهُ

كأن طلاءً غدا باهتاً
فوق جدرانِ أحلامها .
وكـأن طريقَ السمـاءِ قد انـدثرت فى العيـونِ
معالمُهُ ،
فتفحَّمَ كوكبُ أفراحِها .
فى الفَمِ اشتَعَلَتْ قبلةٌ
ثم سُرْعَانَ ما انطَفَأَتْ .
فى الضفائرِ عشّعَشَ طيرٌ
وهاجَرَ .
فى الدَّمِ هَبَّتْ رياحٌ
وعادتَ لترتاحَ فوق الغصونِ .
ربما هى تنزلقُ الآنَ نحو شواطىء خاليةٍ
لتحبَّ صدى ،
شبحاً ،
طيفَ ذكرى .
وتَحْلُمَ لو عادَ من موتِهِ ،
ربما مَدَّ بُستانَهُ كالمساءِ إلى روُحِها ،
ثم علَّمها كيف تقرأُ لُغْزَ النجومِ
أَحَسَّتْ برائحةِ الخوفِ تدخُلُها ،

ARCHIVE
http://Archive...

وبهذا الندى يتساقطُ مرتعشاً فوق جبهتهـا ،
برفيفِ جناحين ينطلقانِ ،
فَلَمْلَمَتِ الشوقَ
وانكَمَشتَ كالمحارِ على نفسها .
غَمْغَمَتْ
وَرَمَتَ سَهْمَ أفكارِها للبعيدِ
فأدرَكتِ السرَّ فى الموتِ :
أن يفقدَ العطرُ رغبته فى البقاءِ ،
وأن ترحلَ العينُ نحو السعادةِ .
سارت على مَهَلٍ .
أَوْصَدَتْ خلفها البابَ .
مالت إلى مُنْحَنَى .
شاهَدَتْ تحت قوسِ المدى موجةً من بيـاضِ
الرؤى تتأرجحُ ؛
ما تتجمَّعُ أطرافُها كالسحابةِ حتى تعود فتنحلُّ
أطرافُها ،
ونخيلاً يمدُّ جدائلَ أسرارِهِ ،
ونوافذَ عاليةً تتحسَّسُ غفوتها فى الرزازِ .
ولم تك واثقةً أنها ستعودُ إلى حائطٍ ها هنا

أو توزِّعُ أرغفةَ الصدقاتِ .
لذا استسلمت لشواردِ قيثارةٍ ،
تركت يَدَها لملاكِ السكينةِ
وانتَظَرتْ أن تُعِيدَ الحياةُ لها كَنْزَها ،
وتُضيءَ رمَادَ ابتسامتِها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممعـــن فى الحـــب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عَرفتُ كيفَ أمكنَ للضَّوءِ أن ينمو
كيف يتنقَّلُ من عينينِ إلى عينين
كيف ينبتُ فجأةً كرصاصة
كانت الروحُ مجمَدةً
أرهقها الضَّجيجُ والسَّفر
أمَّا الحبُ فقد أطاحَ بزهوِها حينَ خابْ
المسافةُ بين وجهين يَعبُرها الضَّوءُ بطيئاً
بطئاً يكفى لنفاذهِ بعمقٍ
حيث يتكثَّفُ على جدرانِ الأنسجةِ وكرات الدم
بطئاً يسمحُ بنسيانِ الألمِ السَّابقِ والتَّجاربِ الخاسرة
المسافةُ بين الأصابع تمتد بين المجرات

لكن اللهيبَ يقطعها بلمحة

ها قد تركتُ خرائطى للريح

وفتحتُ نافذة العذابِ المخملى

هاقد أزلتُ حواجزى

لكنِ نافذةً بلا ضوءٍ تتيحُ للظُّلماتِ أن تغزو

قالتْ : أخافُ الحبَّ

قلتُ : وهل يخافُ العاشقون

قالت : أراكَ مُوزعاً

قلتُ : اجمعينى فى نطاقِ الكحلِ

قالت : لستَ لى وحدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت:احتوينى لا أريدُ سواكِ آسرةً

فَفَرَّتْ فى ثباتِ الواثقين إلى تعاريجِ الطريقِ

وقدّت راحلتى إلى الصحراءِ

روحى بين دفءِ الدَّمعِ تُزْبِدُ :

ضيَّعتَ نافلتين فى هذا الفضاءُ

وجعلتَ لا أُلوى على شىء

مضاءٌ :

مُمعنٌ فى الحبِ

مأخوذٌ إلى عينين من عسلٍ مصفى

النهارُ زورقٌ يبحرُ فى الروح

يلبسُ الغيمَ رداءً فتطمئنُ العصافيرُ حيث تقتربُ السماء

والأطفالُ أنبياءُ يبتهلون باللّعب فتمطرُ

أسيرُ والرذاذُ يوجّهُ القلب

وعندما يصل قوس قزح

أعرفُ أنّى قبالتها وأنَّ النَّهارَ لى

وحين تُسْبلُ العين يجىء الليلُ دونما غروب

إن النَّسيمَ الذى يتخللُ شَعرك ثم يلفحُنى

يعيدنى إلى عناصرى

وعندما تنطقين باسمى أعرفُ أنَّ الليلَ لى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحطاتُ فارغةٌ

كلُ وجهٍ يلوحُ على البعدِ يخدعنى

لأنَّ وجهكِ سَكنَ عينىَّ

أتركُ البابَ مفتوحاً لعلك تدلُفين إلى حُلمى

أهتفُ باسمك فتصطفُ العصافيرُ

وتخرجُ الكائناتُ ترقُبنى

بعيدة أنتِ كوطن منفى ونائيةٌ كلؤلؤة

لكنى دائماً أفتشُ عنكِ خلفَ الجدرانِ

وبين دقاتِ الساعة

سليمان فياض

منامات

الحبل

نمشى معا على مهل . نتحدث سويا ، فى وقت واحد بلا صوت . ونسمع ، ونفهم بعضنا بعضا . وما نتحدث فيه ، فى نفسى ، هو : لقى رجل ملتح رجلا فى الطريق . فقال له : سأقتلك . وربما قال له : الآن ، أو غدا ، أو بعد غد . فقال له الرجل : لماذا تقتلنى يا أخى ؟ فقال له الرجل : لأنك بلا لحية . فقال له الرجل : ستقتلنى إذن مظلوما ، وستكون أنت ظالما ، فقد خلقنى الله أمرد . فقال له الرجل : إن كنت مظلوما فستكون شهيدا ، وإن كنت ظالما ، فأنت تستحق القتل . فقال له الرجل : وماذا تقول لربك ، إن قتلتنى ظالما لى ؟ فقال له الرجل : لقد اجتهدت . ومن اجتهد وأصابَ فله أجران ، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر . وفى الحالين أنت مقتول لا محالة . ونضحك ، ونحن نمشى ، فى شارع متوسط الاتساع ، والبدء والمنتهى . فى مدينة مستلقية فى الفراغ ، بلا نهار ، ولا ليل ، فلا شمس ولا ولا قمر . ولا نور ولا ظلمة ، والنوافذ بعضها مفتوح وبعضها مطبق ، والأبواب بعضها موارب ، وبعضها مغلق ، ولا آخر فى بيت أو طريق ، سوانا : بهاء طاهر ، ومحمود الوردانى ، وخيرى شلبى ، وأنا . قال خيرى : قرأت ذلك فى كتاب الأغانى ، وقال بهاء طاهر : الأغانى الذى سيكتب بعدنا . وضحكنا بلا صوت ، وغاصت الضحكة فى الصمت ، حين أحاط بنا الجند . كانوا دون العشرة . أو فوق العشرة . ووجمنا . كانوا جنداً بالكاب النابليونى ، والثياب النابليونية ، وتقدم من بينهم نابليون . وأشار لجنده ، فتحلقوا حولنا ، وأشار لنا ، فجلسنا على حجر أبيض ، عند منعطف الطريق ، أسفل الجدار ، وأخرج نابليون حبلا قصيرا ، مجدولا ، بدا لى طرفه مقطوعا لتوه ، وجلس أمامى ، خارج الحجر ، ودسّ الحبل تحت إبطى . قلت له : ما الذى تفعله ؟ فقال لى : أقيسُ النبض . فضحكت ضحكة قصيرة . وأشرت إلى قلبى ، وقلت : النبض هنا . فقال لى : اسكت . نحن أدرى . فكرت أنه يريد أن يعرف

إذا كنت أكذب ، أو لا أكذب . فتعمدت التفكير فى أمر آخر ، حتى لا يسجل حبله شيئا . ونهض نابليون ، وأنهضنى ، ووضع ساعده تحت ساعدى . وسار بى منعطفا مع الطريق . وعيت عندئذ أننى مساق إلى الموت ، فاستسلمت لقدرى . نزعت ساعدى من ساعده قائلا : سأمشى وحدى . فضحك نابليون ، أو لعله ابتسم . وقال : فليكن ، فلا مفر لك . بدا لى آخر الطريق ، وطريق آخر يقطعه ، وجدار كالسور فى مواجهتى ، وباب به ، كباب الدواوير ، ذو مصراع واحد ، مفتوح على اتساعه . وعيت أن موتى وراءه . ونزلت ونابليون عتبة الباب الخشبى السميك ، ومشينا بين جدارين ، بهما غرفتان . لم أر لهما بابا ولا نافذة . وفى الأمام ، وراء الغرفتين ، والجدارين ، كانت ساحة ، خلفها سور حجرى ، برزت منه حلقات معلقة ، على مسافات متقاربة ، تتدلى منها حبال . وإلى اليمين ، كان إبراهيم منصور معلقا من ساعديه بحبلين ، وعلى كتفه الأيسر عصاه ، وكان مشدود العنق ، ورأسه ملتفت يسرة ، وكأنه ينظر إلى أعلى ، وعيناه مفتوحتان على اتساعهما بشموخ ، وتحد . أدركت أنه قد مات . ولم أعرف تماما ما إذا كانت قدماه تطولان الأرض ، أم أنهما معلقتان فوقها بقليل . وأقلقتنى كيفيه موته ، فهى التى سأموت بها ، فلم يكن على صدره دمٌ ، وليس حول عنقه حبل . وهجس فى نفسى خاطر : ثمة ثقب بالسور الحجرى ، أو شق ، وجند وراءه ، يصوبون إلى القلب من الخلف ، لكننى سألت نابليون ، وقد توقفت لحظة : كيف تقتلون ؟ فقال لى : لا شأن لك . وأشار ، فأحاط بنا جند . وتقدم أحدهم ليدسّ ساعده فى ساعدى ، فأبعدتها عنى . وقلت : سأذهب وحدى . ولدهشتى اختفى الجند كما ظهروا ، والتفت إلى نابليون ، لألقى عليه نظرة أخيرة . فوجدت بجانبى رجلا ، أصفر الوجه ، ملتحيا ، يرتدى ثوبا أبيض ، يصل إلى منتصف الساقين ، وتحته سروال أبيض ، ملتصق على الساقين ، وفى قدميه ، كانت « زنوبة » ، وعلى رأسه كانت « طاقية » ، منقّبة ، لا تصل إلى الأذنين .

الصفعة

لا أعرف لتلك الشجرة اسما ، ولا أدرى لم أسميتها : يُمنى . كانت شجرة متوسطة الارتفاع ، والساق ، وطول الفروع . تبدو لى دائما لوحة مسحورة ، أغصانها مثل أذرع ، متساوية الأطوال متماثلة السمك ، بلا نتوءات ، سوى نتوءات هذه الأغصان ، متماثلة الأوراق ، وكلها على شكل القلب ، رائقة الخضرة ، وكأنها ظمأى ، وخلفها سماء رمادية بالغة النقاء .

فى ظهائر الصيف ، كنت أوثر شجرتى ، بالجلوس تحتها ، فوق حَجَر ، أقرأ فى كتاب ما ، وشجرتى ، يُمناى ، تمتعنى بدوائر الظل والضوء ، حيثما دارت الشمس ، ودار ظلها ، متوحّدا مع الشجرة ، والأفكار ، والكلمات ، وكأن الأوراق ، القلوب ، تقرأ معى .

كانت شجرتى ، يُمناى ، فى طرف رصيف بمحطة قطار ، يمر شمالا ، أو جنوبا كل ساعتين ، تهجع فيهما المحطة ، ويخلو الرصيفان ، وكتابى على ساق ، موضوعة فوق ساق ، ويقع الظل والضوء ، تتأرجح فى هسيس ، على الصفحتين المفتوحتين ، فتلتمع الكلمات والحروف السوداء ، بلون بنى ذهبى متوهج .

تبددت لحظة التوحد كلها ، حين نزع الكتاب من يدى ، فرفعت رأسى ، ورأيته واقفا : سيد عيد ، بعينيه

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الحزينتين ، الملونتين ، الشاردتين ، وكأنه غريب عن هذه الدنيا . طوى الكتاب وقرأ عنوانه . وللتو صاح فى وجهى : ياكافر . أتقرأ فى كتب الكفر . وتترك كتاب الله ؟ وامتدت كفه بدون تردّد . وصفعنى على وجهى صفعة ، طنّت لها أُذنى . وطوح بالكتاب الضخم بين القضبان ، وغادرنى نازلا الرصيف ، حتى غاب . كنا صديقين ، وقد عدنا لتوّنا ، قبل شهور ، معا ، من حرب فاشلة ، اختلفت وإياه على سبب فشلها . هو قال : إن السبب هو ضعف الإيمان ، وأنا قلت : إن السبب هو ضعف المعرفة . وفرغ للعبادة فى خلوة ، فى حالة وجْد ، وصرت أنا قارئا ، سوسة كتب . لكن الصفعة كانت قاتلة ، لا يخفف منها أى غضب . وعزّ على الكتاب ، وكاتبه ، ونفسى ، والمعرفة التى تحملها الكلمات .

نزلت الرصيف ، وسرت بين القضبان ، وجمعت كتابى المتفسّخ . تمزقت بعض أوراقه ، واسودت بالتراب والشحم بعض صفحاته . ما أقلقنى ليس معالجة الكتاب بالصمغ ، وإنما هو ما حدث له ، فكيف أعيده بهذه الصورة إلى مكتبة الرصيف التى استأجرته منها ، لقراءته ، نظير قرشين اثنين .

طويت الكتاب ، ونظرت إلى عنوانه : « علم النفس التكاملى » ، وقد خُدِشَ خطه ، وتجرح . قبّلت العنوان ، واسم « يوسف مراد » وقلبى ملء بالاعتذار ، ونظرت إلى شجرتى ، يُمناى ، وقد اجتاحتنى رغبة ، لم تتحقق ، فى البكاء والصراخ . وهجس بخاطرى أن شجرتى ، يُمناى ، ستذبل أوراقها ، وتجف منها الفروع ، والأغصان ، وجاشت نفسى برغبة محرقة ، حتى لا تقبل الشجرة ، وتسقط أوراقها التى لم تسقط قط ، فى خريف ولا شتاء .

بين العصر والمغرب كنت قد داويت كتابى ، واقترضت ثمنه ، وبين العصر والمغرب كنت فى بيت سيد عيد . رحبت بى أمه ، وأخته . فقلت لهما بتجهم ، وأنا فى ساحة البيت الفقير ، الطينى الجدران : أين سيد ؟ فذهبت أخته الهائشة الشعر ، وجاءت به . ابتسم لى ومد يده ، وغاظنى صنيعه ، وخشيت من نفسى الضعف والتردد فشلت بيدى ، وصفعته بكفَّىَّ . صفعتين متواليتين ، صفعة على كل خدّ . رجوت أن تطن لهما أذناه . لكنه ظل يبتسم ، وبدت دموع فى عينيه ، وحتى لا أعانقه باكيا ، استدرت عائدا ، مغادرا عتبة البيت ، وفى يقينى أن كلينا قد فقد صاحبه إلى الأبد ، وأن حنينا مقيما سيظل فى القلب ، لصوت نوّله الخشبى ، ويداه وساقاه تعملان معا عليه ، ولعزفه الشجى ، على القلوت . عزف مفعم بالحزن ، كان قد فارقه ، منذ زمن .

البــئر

يطاردنى ، بين ليلة وأخرى ، منام ، كلما ضاقت بى الدنيا ، بئر أنا فى قاعه ، فى مائه الغائر ، الآسن ، وأنا أحاول القفز للخروج منه ، والإمساك بعروق خشب ، مستطيلة ، غليظة ، لها ضخامة « الكمر » تحت سقوف الباحات فى البيوت الريفية . وفى كل مرة ، تقصر يدى دون الإمساك بالخشب ، أو تطوله وتنزلق عنه أو تعجز كفى عن الإحاطة به ، فأسقط فى ماء الآسن ، وأصعد ، والقلب يجف رعبا ، فزعا من الموت فى الظلمة ، والآسن . وتمتد يد إلىّ من بين عروق الخشب ، وأرى قدمين مفتوحتين ، ترتكزان فوق عرقين ، وأقفز ، وأمدّ يدى ، فتمسك يده القوية بيدى ، ويجذبنى ، ويرفعنى ، ويسير بى عبر عروق الخشب ، إلى كوخ ، بجانب البئر ، بلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لون ، وأراه فى ثوبه الأبيض ، وطاقيته البيضاء ذات الجدران ، ويمدّ كفه ، ويملّس به على رأسى ، هامسا : لا تحزن . ستفرج . ويظل المنام بين ليلة وأخرى يعاودنى ، ويتكرر كل ما حدث ، حتى كانت ليلة ، سألت فيها ذلك الرجل الطيب ، المنقذ : لم لا تطمر البئر ؟ فقال لى باسما : ولم تضيق بالدنيا ؟ ولا أعرف كيف قتلت الرجل الطيب ، والتفت جهة البئر ، فلم ار له أثرا ، فى تلك الليلة .

عاطـــف الغمـــرى

لـو أنـنى تزوجتهـا

التقطت عيناى من خلف نافذة الكازينو الصغير المطل على الشارع المزدحم بالمارة ، فتاتين ترتديان زى المدرسة الثانوية القريبة ، تتلاحمان فى عراك عنيف ، بالساعدين والقدمين ، فى إتقان محكم لقواعد لعبة الكاراتيه . أشفقت على الجسد الرقيق الذى التمع بما ظهر فيه من قطرات العرق ، فى صباح نزت فيه السماء الباهتة زمته تجلب النعاس ، وتنثر التثاؤب ، خشيت على العنق الأملس والوجنتين الريانتين من ضربة ذراع مشرع كالسيف ، وعلى البطن الطرى من لطمة قدم متربص مثل قطعة حجر . فرت منى تنهيدة ارتياح حين لمحت الفتاتين تنهيان جهامة المشهد بضحكات رنانة ، وتبادل دافىء للأحضان . هى إذن مداعبة ! .

ما للدنيا تغيرت إلى هذه الصورة الموحشة ؟

قبل ثلاثين عاما تزوجت وسكنت حى مصر الجديدة . كانت الفتيات ينتمين إلى عالم الرقة والعذوبة ، تتحصن الواحدة منهن بنعومة المظهر ، حتى من كانت الغلظة طبعها ، فهى تتدثر بطلعة الجنس الناعم ، وتلفظ وهى فى الشارع ، علامات الفظاظة ، متبرئة من أى شىء يوصم أنوثتها بالخشونة .

لكن الحال انقلب . مع أن الرأفة هى الأنوثة . وهى قرين المرأة . ما أتعسه من عصر ، ونحن الرجال نكابد الجهد المضنى ، فى أوقات الانفراد الحلال بالنساء ، حتى ننزل إلى دنياها إلى هجرتها ، ونجلسها على عرشها ملكة للحسن والنعومة .

خفف جهاز التكييف فى الكازينو المغلق من وطأة الحر ، ونفض عنى التثاؤب . ياه ! .. حتى الحر المستحكم فى نهار القاهرة ، صار جزءا من الانقلاب الأشمل ، فعاصمتنا لم تعرف فى ذلك العهد قيظا كهذا . تمنيت لو أن ما تغير فى الدنيا عارض زائل ، ولم لا ؟ .. إن الله خلق البشر صنفين . ناعم وخشن . وإذا هجرت

المرأة موقعها اختل التوازن وصرنا جميعا ، جنس رجال وجنس نساء .. لكن لسن بنساء .

ما لأفكارى العابثة أفلتت إلى بعيد . انتبهت إلى أن الفتاتين استقلتا قطار المترو المنطلق وسط الشارع . تجولت بعينى من خلف زجاج النافذة أنفض عن نفسى الشعور القاسى بالملل . تجمدت عيناى على امرأة تنزل من المترو فى المحطة الواقعة على مبعدة يسيرة من الكازينو . مسّت الرأس قشعريرة خاطفة ، كأنها من فعل لمسة إصبع لسلك كهرباء عار ، سقط القلب من مكانه ، تشبثت بقوة بتوازنى حتى لا يختل فأنا أعيش لحظة كانت منتهى أملى طوال ثلاثين عاما مضت .. أن أرى وفاء التى أحببتها ، قبل أن يدب بيننا خلاف ، أعقبه فراق نهائى ، باعد بيننا حتى لم أعد أعرف لها أرضا أو مصيرا .

هى .. بقامتها المتوسطة ، وعيناها العسليتان الواسعتان ، ترفرف عليهما رموش طويلة ، وبشرتها الناعمة القمحية اللون ، باستدارة وجه كالقمر يجلله شعر أسود ناعم بتموجات متباعدة ، ينسدل حتى منتصف رقبتها .. لم يتغير فيها شىء سوى امتلاءطفيف فى ردفين ، تزهو باحتواء استدارتهما الإنسيابية جونلة سوداء ضيقة ، تعلوها بلوزة بيضاء يتخايل تحت قماشها الحريرى صدر ناهد زاد بروزه قليلا .

ماذا أفعل ؟! .. هل أبرح الكازينو الذى جلست فيه أنتظر صديقا ، وأهرول وراءها ؟!

أجننت يارمزى ؟ . تلفع بحكمة الكهولة ووقارها . هل ارتد بك الزمن إلى طيش المراهقة . حين كان يصيبك مس أنثوى فتمشى وراء صاحبته كالمأخوذ ؟! وما الذى تجنيه من تهورك وأنت رجل متزوج ؟ .. ماذا ستقول لها ؟ .. لماذا قطعت ما بيننا بفضل الهجر وتزوجت ؟ .. لماذا قذفت بى للأسى والفراق بلا رفيق تألفه روحى المحرومة ؟ .. وحتى لو قدمت إليك ردا يهدىء لهف مستكن للتفسير ، فما جدوى العلم بما راح أوانه وصار مثل دواء انتهى وقت صلاحيته ، أو ترباس كساه الصدأ . فلا هو يفتح بابا ولا يغلقه .

تخلخلت أوتاد الوقار ولم تفلح حصافة سن الخمسين فى كبح تهور هيمن على مشاعرى . وثبت إلى الباب المفضى إلى الخارج غير مبال بالعواقب . ثم لبثت مكانى دون حراك ، وهبة هواء تبث نفحات باردة تلفح وجهى ، والباب الصغير المحكم لقاعة الكازينو يفتح وتمرق منه وفاء باعثة نسائم من الذكريات . استقبلتها بكيان ينتفض من أقصى طرف إلى أقصى طرف . وعينين تحتويانها وهى تتهادى بحيويتها وسحرها الأنثوى الفوار . جلست على مائدة لصق الحائط . تراجعت إلى مكانى بخطى واسعة . نزل جسدى المرتجف بالنشوة على مقعدى ، وهى فى مواجهتى فى لحظة تساوى السنوات الثلاثين منذ يوم الفراق المضنى .

رمقتها متمليا لفتة وجهها ، وعيناها ترتادان المكان ، ويدها تزيح خصلة شعر انسدل على الجانب الأيمن من الجبهة . أدهشنى أننى لم ألفت انتباهها . هل نسيتنى تماما . مع أنى لا أزال أحفظها فى مكنون القلب والذاكرة . وكأن ما قطع بيننا لا يتعدى يوما بحساب الزمن . هل تغير مظهرى وزالت ملامحه المألوفة ؟

تحسست رأسى بيدين مدققتين . سرت الأصابع من الجبهة حتى منتصف الرأس فوق مساحة من صلع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت قديما منبتا لشعر غزير أجعد . نزلت بأناملى على جانبى الرأس وتلفت إلى زجاج النافذة المطلة على الشارع ، اتحقق مما تبدل ، لاح الشعر الأبيض صريحا كاشفا عن الزمن الذى مر ، لمست راحة اليد نظارتى الطبية ، فاصطدمت بملمح آخر من ملامح التغيير ، زحفت يدى صاعدة مصطدمة بكرشى ، زادت استدارته ، فانحشر فى الترابيزة الصغيرة .

ضاعت رشاقة الصبا . وتلاشت وسامة الشباب . وأعادت السنين تشكيل الملامح والسمات فأنى لها أن تتعرف علىَّ ؟!

وهى لم يتبدل فيها شىء . هل لأنها تعشق الرياضة ، وكانت ضمن فريق كرة السلة بكلية الآداب ؟ .. ربما ؟ ! .. لكن لم انقلب حال زوجتى هالة ؟ ..

وفاء ما زالت تطل على الدنيا بإشراقة الوجه المليح ، وهالة يسكن وجهها العبوس ، وثقل جسمها بالبدانة لو اننى تزوجت وفاء لكنت اليوم اندس فى ثنايا الشباب الغض ، والحسن الذى لا يغيب ، يالبؤس معاشرة نساء الكاراتيه ، والضربة القاضية .

أفقت من سكرة الوله على نهوض فتاتى تستقبل ببشاشة ، سيدة بادية الكهولة ترتدى تايير كحلى ، حدست أنها أمها فهى تمت بشبه كبير إليها ، لولا أن تلك السيدة الوافدة توا ، فى جسدها قدر ملحوظ من الترهل ، وشعرها القصير ممشط بغير اعتناء ، واللون الأبيض يتفشى بغزارة فى رأسها . انشغلت الاثنتان فى حديث متصل - وفجأة انقطع خيط الكلام من بين شفتى المرأة ، حين وقع نظرها علىَّ . ثقبت ستار التراخى الشفاف الذى قبعت تحته بنظرة فاحصة مسترسلة ، بددت هدوئى المستسلم . خشيت أن تكون نظراتى المقتحمة لابنتها قد ضايقتها .

ها قد اوقعك نزق الكهولة فى مأزق لا يروقك . هربت من نظراتها إلى تثبيت عينى فى النافذة .. رحت أرشف الشاى وارفع الفنجان إلى فمى فى حركات مكوكية عشوائية . وانا أسترق النظرات إلى السقف المنقوش بزخارف تتداخل فيها مربعات زرقاء وبيضاء . أفرغت الفنجان فى ثوانٍ . أخرجت من جيبى ثمن المشروب ووضعته على المنضدة .

غادرت مكانى الوذ بالانصراف . نفذت من بين المناضد وقدماى المضطربتان تطوحان بى ، حط على رأسى ذهول شديد وانا اسمع المرأة تنادى :

— رمزى .

ثقلت قدماى ، وتلبشت خطواتى ، وتلفتُّ بحذر ، لألقى ابتسامة عريضة خطت صفين من التجاعيد تحت عينيها الضيقتين ، تفرست الابتسامة المستقرة فى صفحة وجهها المتغضن ، وهى تبادرنى قائلة :

!! هل تغير شكلى إلى الحد الذى يجعلك لا تتذكرنى ؟ .. أنا وفاء

وفاء ؟! .. هل هذا معقول ؟! .. مددت يدى المرتعشة إلى راحتها المنبسطة أصافحها ، محاولا أن أسترد شيئا من هدوئى الضائع .

أشارت نحو الرشيقة ذات العينين العسليتين الواسعتين ، والرموش الطويلة ، والوجه المليح وقالت فى اعتزاز :

ابنتى دعاء .

ابنتها ؟! .. صورة طبق الأصل منها ؟! . ما لهذا الخاطر الأهوج يدهم رأسى مفتتا قدرتى على التمييز ، جاذبا فطنتى إلى دنيا الوهم ، المزوق ، باعدا بين عقلى وبين حسن التقدير لفعل الزمن ، متوهما أن كل شىء باق على حاله ، فاقدا التمييز بين امرأة فى سن الخمسين ، وابنتها التى لم تتعد الخامسة والعشرين .

سألتنى وفاء عن الحال . وأجبتها بعبارات عامة متمنيا لها الصحة والعافية ولابنتها السعادة فى حياتها ، ودعتها محييا متأبطا خيبة أملى إلى الشارع العريض يرنّ فى أذنى اصطكاك عجلات المترو بالقضبان الحديدية ، وزعيق المارة كأن الجميع يتصايحون فى صوت واحد . أو هم فى مظاهرة رفض للهدوء والراحة .

الدنيا فعلا تغيرت ، وأنت ساخط على زوجتك هالة ، لأن قوامها الذى كان رشيقا اكتسى باللحم ، وصوتها الهامس الحنون ، علت نبراته ، وتفاؤلها بالحياة والمستقبل استحال غضبا على هموم الزواج ومتاعب الأولاد .

ولم لا تتغير هى الأخرى ، والدنيا ذاتها لم تعد هى الدنيا ؟

انحسرت عنى موجة التمرد . أصغيت فى إنصات إلى حديث نفسى المتململة ، ينبهنى إلى جريان الزمن .

مشيت فى اتجاه عودتى إلى بيتى الذى غادرته وأنا كاره ، تجرنى رغبة فى حوار تصفو به النفس مع زوجتى . تحف بى أغصان الأشجار المورقة المهتزة برفق ، الواعدة بنسمة رطبة وشيكة . زايلنى الضجر من البيت ومن فيه . شاغلنى طول الطريق سؤال مشاكس من منكما المسئول عن الفتور الذى صار شريكا أصيلا لحياتكما الزوجية ؟ .. سخطك المزمن هو الأسبق ، أم تغير حالها وأحوالها ؟

لا فائدة من الغوص فى أعماق منهكة للعقل والنفس ، تنقيبا عن إجابة لسؤال يضاعف الأسى .

لأبادر أنا بالود . لأجرب . فقد تنقشع الغمة . وتشرق من جديد شمس سعادتنا الغاربة . المهم أننى عائد إليها يعترينى ارتياح شحن همتى بإصرار على عدم التفريط فى شعور مباغت بالرضى .

وفيـــق الفرمـــاوى

بحـــر صـــالح

طلع علينا بـالسلاح ، فتسمـرنا فى مكاننا ، وراءنـا البحر ، وفوقنا سحابة من الطيور الزاعقة .

وصوب سلاحه إلى رؤوسنا ، آمرا أن نلقى بأسلحتنا عـلى الفـور حتى لا نضطـره إلى تمـزيق أجسـادنـا بالرصاص ، فوددنا لو نخبـره أن أحدنـا لا يحمل آية أسلحة .

قال : يا أولاد الكلب .

وسألنا عن الجهة التى نعمل لحسابها ، فأدركنا أنها النهاية .. كانت الشمس الراحلة وقتها ترسم لنا ظـلالا رفيعة وشاحبة ، راحت أطرافها الممتدة بطول الرمال التى يتمترس خلفها ، تهتز وترتعش .

قال : لصوص

وأقسم أن أحدا لن يستطيع إنقاذنا ، وأن القتل أفضل طريقة لأمثالنا فازدادت ظلالنا ارتعاشا وتشممنا رائحـة بولنا .

قال : يا غجر

وأشار إلى الرمال من تحتنا فلم نستطـع النظر حيث أشار ، كانت عروق رقابنا قد تصلبت ، قال إنه سوف يحفر بيديه قبرنا ، وراح يسب طيوره التى تعاف الآن التهـام الجثث ، فتطلعنـا إلى طيوره المحلقـة من فوقنـا ، كانت الشمس تصبغ مناقيرها بالإحمرار ، فتداخلت أجسادنا ، قال إن ما يحاك ضده من مؤامرات ، يعرف أهـدافها ، سوف تبوء بالفشل ، وإن لديه من الوثائق والأدلة ما يثبت ذلك ، وألقى إلينا برقعة من الجلد ملفوفة بشريط ختم على أطرافه بالشمع ، فالتقطناهـا فى صمت ورحنا نفضهـا ،

كانت مليئة بالصور والنقوش والتواريخ القديمة المتآكلة ، اطرت حوافها برسوم سفن غارقة ، عليها رايات مدموغة بأسماء مدن لم نسمع عنها ، فنظرنا إلى بعضنا باندهاش ، قال إن البحر بحره وإن أحدا فى الدنيا لا يستطيع انتزاعه ، وطلب منّا سيجارة ، فأخرجنا له ما نحمله من نقود واقلام ومفاتيح وشرائط أدوية مازال بعضها على حالته ، حاولنا ان نصرها داخل منديل فلم نفلح ، قال إنّ الناس فى الناحية يسمون البحر باسمه ، وإنه تعب ، وإن عليه الآن أن يستريح ، وسألنا عن رأينا .

قال : بحر صالح .

وتحرك فى اتجاهنا ، فاكتشفنا ان سلاحه من الخشب ، وأن النجوم التى على اكتافه من الصدف ، وأن رائحته المعطنة تزكم أنوفنا ، فأغاظنا ذلك وألهب رؤوسنا ، فاندفعنا نحوه دون أن نهتم بطيوره الزاعقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيرى عبد الجواد

العَمّـــــال

« كان عندنا منه ، كان عندنا منه ،
وموتة الرجـال هى الخراب كله »
(عدّودة مصرية)

وقت القضاء يعمى البصر ، والرجل تحوم حوله ذبابة زرقاء لا تنصرف ليلا او نهارا ، وهو احَسّ فى قلبه شيئا لم يرد البوح به حتى لنفسه ، ورأى رؤيتين فى يومين متتاليين ، واحدة لأمه وأخرى لأبيه ، لهما مدة لم يأتياه فى منامه ، كان وضوحهما حيا جليا كأنهما حيان يرزقان ، لم يطلبا منه سوى مطلب واحد ، ودون أن يحدثاه ، فقط اشارا إلى جلبابه ، ولمّا لم يفهم ما يريدانه ، أخذ كل منهما بطرف جلبابه يريد انتزاعه ، هى وهو يريدان جلبابه ، ياحلاوة ، حين صحا من نومه ، تساءل كيف يتفق الميتان ؟ وجز على أسنانه وضرب قبضة يده اليمنى فى كف يده اليسرى ، وحدّث نفسه بغضب : لو أنهما انصرفا دون أن يأخذاه ، لكانت هناك فرصة ، ولكن قضى الأمر ، واصبح لديه دلائل على ما سوف يحدث ، أحس برعشة تملك كل جسده الفارع وانكمش فى بعضه وفكر : هل هو خائف من الموت ؟ هو الذى قضى عمره مع الأموات ، يفتح الترب فى عز الليل بلا خوف ، ويتلقى الموتى بيديه ، ويرقدهم رقدتهم الأخيرة كاشفا وجوههم ، وملقيا آخر نظرة ، ما الذى يخيفه الآن إذن ؟ هل هى الذبابة الزرقاء التى ما فارقته منذ ليلتين بطنينها العالى ؟ أم هى وحدته التى لازمته فى عشته الخوص دون أنيس ولا ونيس بعد ان صار زواجه من فتاة تنجب له وتملاء عليه وحدته حلما يصعب تحقيقه ، فتيات البلد ونساؤها يخفن منه ، فكيف يرتضينه زوجا ؟ ومن هذه التى تتزوج حفارا للقبور ؟ تكور على نفسه ودفن رأسه بين ركبتيه وبلع ريقه الناشف بصوت سمعه ، ووقف فجأة صارخا وملوحا بقبضته للذبابة الزرقاء الطنانة : إبعدى عنى ياشيخة ، الله لا يسيبك ، أمنتك بأمانة النبى تبعدى عنى ، حدّ الله ما بينى وما بينك . لكنها ما ابتعدت ، بل زادت طنينا ، وتسلل النهار من بين أعواد البوص ، فتذكر ان له ثلاث ليال لم يخرج من عشته ، وأنه لم يضع لقمة فى جوفه ولم ينم ، وسمع خبطا على الباب ، وصوتا ينادى عليه قوم افتح الترب وجهزها . رد بصوت ضعيف :

حاضر ، وقام متثاقلا يجر رجليه حاملا على كتفه قفة وفأسا متجها إلى الترب ، فى طريقه نظر خلفه فلمح الذبابة الزرقاء الكبيرة آتية من بعيد وقد لمعت زرقتها شفافة نقية فى شمس الصباح ، ولما اقتربت منه حطت فجأة على رأسه ، رفع يده وهم بإمساكها لكنها فرّت وجرت أمامه ، حين وصل بدأ فى الحفر ولم يسأل نفسه من الذى مات ، لكنه أحس هدوءا واطمئنانا فى قلبه لم يحس بهما من قبل ، وكان يفتح باب التربة فظهرت ذبابته الزرقاء ومرقت من خلف أذنه كالسهم إلى داخل التربة من خلال الفتحة المواربة للباب ، وشم رائحة الموت وأخذ نفسا عميقا ودخل ، بحث عن الذبابة فى عتمة القبر لكنها فص ملح وداب ، لمّ بعض العظام المبعثرة وكومها على جنب ، وأخذ يسوى الأرض الرملية المرطبة وسور حدودا وهمية للحد القادم الجديد ، وتحت قدمه كان هناك شىء مدبب يبرز بروزا خفيفا لم ينتبه إليه ، وكان على وشك الانتهاء لمّا خطا بقدمه فوق السن المدبّب ، وأحس لسعة خفيفة وسخونة تجتاحه ، وعلى الضوء الواهن الداخل من فتحة الباب نظر تحت قدمه فرآه واضحا جليا ، وضرب راحة يده فى جبهته ، وخرجت من صدره : آه طويلة ، ومات .

العمال — بفتح العين وتشديد الميم — وهو اللسان فى الموروث الشعبى ، ويقال إن الميت يفنى جسده ، إلا لسانه ، فإنه يتيبس ، ويصبح مدببا كسّن الإبرة ، وإنه إذا لمسه إنسان يموت فى الحال لذلك يقولون : حاسب من العمال ، لن يدخل المقابر .

منصب الرسالة

نص مجهول

نشرت هذه المقالة فى مجلة « الهداية » فى سنتها الأولى ، فى العدد الحادى والثانى عشر ، نوفمبر - ديسمبر ١٩١٠ .

و « الهداية » مجلة « شهرية دينية علمية أدبية اجتماعية » ، أنشأها الشيخ عبد العزيز جاويش فى القاهرة ، وفى سنتها الرابعة انتقلت إلى الأستانة ، ثم توقفت نهائيا . وجاء فى افتتاحيتها أن هدفها إصلاح أحوال الأمة التى شاعت فيها الآفات والأكاذيب والخرافات والفوضى .. وتفرغ من أبعاضها قسما لإنعاش لغة العرب من عثارها بما تأتى به من التحقيقات اللغوية والإثارات الأدبية » (العدد الأول ، فبراير ١٩١٠) .

وبالإضافة إلى ما سبق تومىء هذه المقالة إلى وفرة علم طه حسين بالتراث العربى ، وهو بعد فى نحو العشرين من عمره ، وإلى دقته فى فهم نصوصه واستنباط حقائقه ، بعيدا عن الحرف القاتل .

وبهذه الملكات التى ترفدها ثقافة عامة بالتراث الإنسانى ، تتجاوب مع أفكار النهضة ، تجول طه حسين فى التاريخ والحضارة ، محددا موقفه فى التمدن والإصلاح مع التطور الذى لا يقف لواقف ، وليس له غاية ينتهى إليها ، وغرس بيد ثابتة بوادر التجديد الأدبى والفكرى فى ثقافتنا وحياتنا العربية الحديثة .

وهذا هو نص طه حسين .

نبيل فرج

نكتب اليوم فى هذا الموضوع لنوضح مسألتين دينيتين جهلهما عامة المسلمين وغلا فيهما فريق من أولئك الأدعياء للدين الواغلين فيه خداعا لهم وتضليلا حتى كادوا يفتنون الناس فى دينهم وحتى كاد جهل أولئك وغلو هؤلاء يوردانهم من الدين أجنا ويسقيانهم من صفوه رنقا ويشرفان بهم على أن يشركوا بالله عز وجل من لا يملك لهم من النفع والضر ولا من الخير والشر قليلا ولا كثيرا .

هاتان المسألتان هما ما هو منصب النبى صلى الله عليه وسلم ؟. وما الذى يجب أن يعصم من الخطأ فيه ؟. . فلقد زعم أولئك الغلاة المفسدون أن النبى صلى الله عليه وسلم يجب أن يحيط علمه بكل شىء وأن تؤدى إلينا رسالته كل شىء وأن يعصم من الخطأ فى كل شىء فيتلو علينا الكتاب والحكمة ويدرس لنا اللغة والفلسفة ويعلمنا الصناعة والتجارة والزراعة وكل ما تمس إليه حاجة الإنسان فى أولاه وأخراه وهو بكل ذلك عالم وفيه مبرز لا يسرى إليه الخطأ والظن ولا يبلغ منه الشك والوهم تعاليت اللهم وتقدست أسماؤك وجلت عظمتك عن الند والشريك .

من أمثال هذه المقالة الفاحشة التى يذيعها فى العامة صفاق الوجوه وغلف القلوب فى تقديس الأشخاص ورفعهم إلى منزلة الإله . مُنِى الاجتماع الإنسانى برذيلتين قبيحتين هما مصدر الشرور والآثام إحداهما رذيلة الإشراك بالله والثانية رذيلة الاستبداد فى الملك فإنك مهما أضنيت نفسك فى البحث والتنقيب لم تجد علة لامتياز فرد من الناس بالألوهية أو الملك الاستبدادى إلا ما ينتحله له أولئك الغلاة الجاحدون من الصفات والألقاب التى هى بالله عز وجل أحق منها بمن أصله الماء والطين .

فنحن إذا شرحنا اليوم هاتين المسألتين وبينا العقيدة الإسلامية فيها ودعونا المسلمين إلى الاستمساك بأسبابها القوية وعراها المتينة فإنما ندعوهم إلى ما ندبهم إليه محمد ﷺ من الإيمان بأن لا سلطان إلا لله وحده وأن لا شريك للأمة بعد الله فى حقوقها .

قضت إرادة الله عز وجل أن يخلق الإنسان مجتمعا مدنيا بالطبع مستعدا للرقى والسيادة على هذا العالم وما فيه وأن يسلك هذه الحياة الدنيا طريقا إلى حياة أخرى فيها الكمال التام والسعادة الدائمة وقد علم سبحانه أن هذه الحياة طريق مظلمة قاتمة فوهب الإنسان العقل وهو قبس من نوره عز اسمه ليهديه قصد السبيل ويرشده إلى الصراط المستقيم يتعرف به مصالحه ويتبين به منافعه فى هذه الحياة الدنيا حتى يستقيم فيها أمره وتنتظم أحواله وعلم أيضا أن هذا المخلوق الضعيف لا ينال ذلك إلا بتمجيده والإذعان له والاهتداء بهديه وأن هذا العقل أقصر من أن يكفل له تعرف المصالح الأخروية والمنافع الدينية على أكمل وجه وأحسنه فوهبه عقلا آخر هو الرسل الذين والاهم الله عز وجل فى الامم وتابع بينهم فى أجيال البشر .

هذا شىء لا يشك فيه ذو مِلة ولا يمترى فيه صاحب دين ومنه نعلم علم اليقين أن عمل الرسل صلوات الله عليهم إنما هو هداية الناس فى دينهم وتمهيد الأمور فى حياتهم العامة لينتهوا منها آمنين إلى الدار الأخرى لكيلا تكون للناس على الله حجة بعد الرسل وقد علم سبحانه أن هذا لا يكون إلا إذا كان المبلغون عنه بحيث يستطيعون أن يفهموا الناس دعوته ويشرحوا لهم رسالته ويقيموا عليهم حجته فاختار من كل أمة رسوله إليها .

ARCHIVE

بذلك مضت سنة الله فى الأولين حتى جاء محمد ليتم للناس دينه ويكمل لهم شريعته فأدى الأمانة وبلغ الرسالة وأوضح الحجة وأقام الدليل ثم اختار له الله ما عنده فمضى إلى دار النعيم .

فإذا كان هذا هو عمل الرسل وتلك هى حكمة الله فى إرسالهم فلا شك فى أن العقل يجزم بأنه تجب لهم العصمة من الخطأ والكذب فيما يبلغونه عن الله سبحانه وتعالى حتى تكون دعوتهم حقا لا يشوبه باطل ويقينا لا مجال للشك فيه .

بهذا يجزم العقل ولا يزيد عليه شيئاً فأنت ترى أن عصمتهم محدودة عقلا بحدود الوحى وأن العقل لا يوجب لهم العصمة فى غير ذلك فهو لا يوجب عليهم أن يكونوا أطباء أو فلكيين أو رياضيين لأنهم لم يبعثوا ليكونوا كذلك وإنما بعثوا ليكونوا مبشرين ومنذرين لمن آمن بالله أو كفر به فأما فى غير ذلك فليس بينهم وبين غيرهم من الناس فرق قليل ولا كثير .

فأما العلوم والحِرف وغيرها من أمور الدنيا فإنما السبيل إليها سعى العقل وكده لأن الله عز وجل لم يهبنا العقل عبثا ولم يخلقة لنا من غير حكمة ولو كان من عمل الرسل أن يرشدونا إلى كل ما نحتاج إليه فى هذه الحياة ما كانَ للعقل فائدة ولا تثبت فى خلقه حكمة والله عز وجل مبرأ من العبث فى أفعاله وليس ذلك انتحالا منا أو اختلاقا بل هو ما ذهب إليه أئمة المسلمين وجمهورهم فإنهم لم يقرروا العصمة للأنبياء إلا من تعمد الكذب فيما دلت المعجزة على صدقهم فيه كدعوى الرسالة وما يبلغونه عن الله وقد أجازوا عليهم الكذب سهوا وإن خالف فى ذلك بعضهم وقرروا لهم العصمة من الكبيرة والكفر بعد الوحى وإن خالف فى ذلك الخوارج عن أن أهل السنة لم يعصموهم من الكبيرة إما سمعا وإما عقلا فقد أجازوها ولهم فى كل ذلك قبل الوحى خلاف كثير فمن شاء فليرجع إليه فى كتب الكلام وإذا كان مبلغ ما أوجبه العقل واتفق عليه أئمة المسلمين هو عصمة الأنبياء من تعمد الكذب فيما دلت المعجزة على أنهم صادقون فيه ومن الكفر والكبيرة بعد الوحى وإذا كان العقل لا يهدى إلى أكثر من ذلك فمن أين ننتحل للأنبياء أن يحيطوا بكل شىء علما وليس هذا كل ما نقوله فى هذا الموضوع بل كثير من أئمة المسلمين فى الكلام وأصول الفقه قد جوزوا على النبى صلى الله عليه وسلم أن يجتهد فى الأحكام قبل نزول الوحى وأن يخطىء فى اجتهاده قالوا وقد وقع ذلك بالفعل ودل عليه كثير من آيات الكتاب الكريم كقوله عز وجل (ما كان لنبى أن يكون له أسرى حتى يثخن فى الأرض تريدون عرض الدنيا والله يريد الآخرة .. إلخ) ، وأصل ذلك أنه ﷺ استشار صاحبيه أبا بكر وعمر فى أسرى بدر فأشار أبو بكر بأخذ الفدية لأنهم العشيرة الأقربون وأشار عمر بقتلهم ومال النبى ﷺ إلى قول أبى بكر فعاتبه الله فى ذلك بالآية .

هذا حديث رواه مسلم وقصة ذكرها المؤرخون بلفظ أطول من هذا نقول ولو كان النبى صلى الله عليه وسلم معصوما عن الخطأ فى كل شىء ناطقا بالصواب والحق فى كل شىء ما جاز له أن يجتهد ولا أن يستشير لأنه لا يخفى عليه الحق وليس فوق رأيه رأى ولا وقع منه الخطأ لكن كل ذلك قد كان .

وإذا لم يكف هذا لإقناع المعاندين المكابرين فإن فى قوله عز وجل (وشاورهم فى الأمر) ما يقطع ألسنة المبطلين ويحطم أقلام المضلين فقد علم الله أن النبى صلى الله عليه وسلم بشر يخطىء ويصيب وأن العصمة التامة له وحده وأن رأى الجماعة إذا لم ينزل الوحى أقرب من رأيه صلى الله عليه وسلم إلى الحق فأمره بالشورى وعرف النبى من نفسه ذلك فأتمر ، وكثيرا ما كان يشاور أصحابه

فى المسائل الخاصة والعامة ويمضى برايهم إلا ان ينزل وحى وفى صحيح البخارى انه ﷺ استشار عليا واسامة بن زيد فى امر الإفك وعمل برأى اسامة حتى نزل الوحى بجلد القاذفين وفى صحيح البخارى أيضاً انه ﷺ استشار اصحابه فى الخروج إلى أحد فاشاروا عليه به فلما لبس لامته واستعد للخروج اشاروا عليه بالمقام فأبى ائتمارا بقوله عز وجل « فإذا عزمت فتوكل على الله » وقال لاصحابه لا ينبغى لنبى يلبس لامته فيضعها حتى يحكم الله وقد عقد البخارى بابا فى صحيحه لما سئل عنه النبى صلى الله عليه وسلم قبل الوحى فسكت او قال لا ادرى وقد روى فى سكوته احاديث كثيرة منها حديث ابن مسعود «بينا انا امشى مع النبى ﷺ فى خرب المدينة وهو يتوكأ على عسيب معه فمر بنفر من اليهود فقال بعضهم لبعض سلوه عن الروح وقال بعضهم لا تسالوه لا يجىء فيه بشىء تكرهونه فقال بعضهم لنسألنه فقام رجل منهم فقال يا ابا القاسم ما الروح فسكت فقلت إنه يوحى إليه فقمت فلما انجلى عنه قال (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا) .

وصح على غير شرط البخارى احاديث تدل على أن النبى صلى الله عليه وسلم سئل فقال لا ادرى منها «ان رجلا سأله اى البقاع احسن » فقال لا ادرى (راجع شرح البخارى لابن حجر والقسطلانى) ومن قرأ اخبار المغازى فى كتب الحديث والسير عرف أن النبى صلى الله عليه وسلم كثيرا ما كان يشاور اصحابه فى أمور الحرب ويعمل برايهم . وفى قصة بدر من ذلك ما ينقع الغلة وقد صح فى غير واحد من كتب السنة قوله صلى الله عليه وسلم « انتم اعلم بأمور دنياكم وقوله ما كان من امر دينكم فإلىّ وما كان من امر دنياكم فانتم اعلم »[1] .

وقد عرف اصحاب النبى صلى الله عليه وسلم منه ميله إلى المشورة ،فكانوا يسالونه إذا هم بشىء أوحى هو أم راى فإذا كان الراى اشاروا عليه فاستمع لهم . (راجع قصة بدر) .

كل هذه ادلة ظاهرة لا يشوبها الشك ولا يتطرق إليها الظن عند اى إنسان إلا إذا كفر بالله وجحد كتابه وكلها تدل على أن النبى صلى الله عليه وسلم لم يكن معصوما عن الخطأ إلا فيما يبلغ عن الله عز وجل وانه صلى الله عليه وسلم علم ذلك فوكل إلى الناس امور دنياهم وان الله عز وجل علم ذلك فأمره بالمشاورة ولعل لقائل ان يقول ان هذا يضع من قدر النبى صلى الله عليه وسلم ويغض منه فنقول كلا وإنما الغلو فى تقديسه وتمجيده والزيادة فى ذلك على ما جاء فى كتاب الله وسنة رسوله هو الذى يحط قدره لأنه كذب عليه وافتراء على الله واى شىء أحط لقدر الإنسان من مدحه بما ليس فيه وقد قال الله عز وجل (قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلىّ إنما إلٰهكم إلٰه واحد فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملا صالحا ولا يشرك بعبادة ربه أحدا) فلم يجعل للنبى على الناس فضلا إلا بالوحى والرسالة وحسبك بذلك نعمة ليس فوقها مطمع لإنسان .

والآن وقد اطلنا فى القول فى غير ملل وبلغنا ما نريده من إثبات ما ادعيناه يجب أن نقف عند هذا الحد وإنا لنرجو ان يكون فى هذا القول هداية للضالين وإرشاداً للجاهلين .

طه حسين

---

(١)راجع صحيح مسلم

متابعات

احمد هلال يس

جائزة نوبل لشاعر كبير مجهول

فى مثل هذا الوقت من كل عام تنتظر الأوساط الأدبية فى العالم إعلان نتيجة التحكيم بين المرشحين للفوز بجائزة نوبل للآداب . وقد اعلن فى أوائل الشهر الماضى اسم الفائز الذى فاجأ أوساطا كثيرة ، وهو شاعر وكاتب مسرحى ورسام من جزر الهند الغربية اسمه ديريك والكوت Derek Walcott . فمن هو هذا الشاعر الذى فاز بهذه الجائزة الأدبية « الرفيعة » والذى قدمته الأكاديمية السويدية على كاتب وناقد مرموق من جزر الهند الغربية هو نايبول V.S. Naipaul وعلى كاتبة روائية انجليزية مبدعة هى ايريس ميردوك ؟ .

فى عام ١٩٣٠ استقبل والكوت أول شعاع شمس فى سانت لوتشيا إحدى جزر البحر الكاريبى لأسرة بروتستانتية . توفى أبوه فى عام ١٩٣١ تاركا والكوت واخاه ــ التوام واخت تكبرهما بسنتين فى رعاية الأم . يقول والكوت : « تفتحت عيناى على الفقر . واضطرت أمى التى كانت تعمل مديرة لإحدى مدارس الأطفال البروتستانت إلى امتهان الخياطة لكى تساعدنا فى إتمام الدراسة الجامعية ، بالرغم من أننى وأخى قد حصلنا على منحة دراسية » .

ومما ساعد على تفتح موهبة كاتبنا الفنية ــ والأدبية نشأته فى بيت يزخر بأعمال والده الفنية وقصائده ، ويحتوى على العديد من الدواوين الشعرية والأعمال الأدبية لديكنز وسكوت Scott . وقد تلقى والكوت تعليمه فى كلية سانت مارى فى مسقط راسه ، ثم رحل إلى جامايكا حيث التحق بجامعة جزر الهند الغربية . كما درس فن المسرح فى نيويورك بفضل منحة من مؤسسة روكفلر حصل عليها فى عام ١٩٥٧ .

فى عام ١٩٥٩ اسس والكوت فرقة المسرح التجريبى فى ترينداد ، وظل يديرها حتى عام ١٩٧٧ . فى اثناء هذه الفترة اخرج عدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحيات من بينها أعمال درامية له نذكر منها حلم جبل القردة Dream on Monkey Mountain (١٩٦٧) ، ومسرحية « فتى سفيل » (١٩٧٤) ، ومسرحية مدينة بابل (١٩٧٦) Babylon .

فى عام ١٩٧٦ رحل والكوت إلى الولايات المتحدة ، واستقر فى البداية فى نيويورك ، ثم انتقل إلى بوسطن التى يقوم بتدريس فن الكتابة فى إحدى جامعاتها . إلا أنه لم يتخذ من الولايات المتحدة منفى اختياريا له ، ففى كل عام يزور موطنه الأصلى مدفوعا بحنينه وانتمائه الشديد لمسقط رأسه . ففى إحدى قصائده منتصف الصيف Midsummer يؤكد والكوت أن الشر المحض هو « أن تلعن مسقط رأسك » ، فهو يعتقد بحق أن الأرض التى ينشأ عليها الإنسان هى أمه . وكثيراً ما يردد والكوت فى أحاديثه أنه لا يشعر بالانتماء الحقيقى إلا فى موطنه .

ولم يقصر والكوت نشاطه الإبداعى على كتابة الشعر ، فقد أدلى بدلوه فى مجال الرسم والفن الدرامى حيث نشر مسرحياته فى ثلاثة كتب هى « حلم جبل القردة ومسرحيات أخرى » (١٩٧٠) ، و « فتى سفيل ومدينة بابل » (١٩٧٨) ، و « ذكرى والمسرحية الإيمائية — مسرحيتان » : (١٩٨٠) . ومما زاد من إحساس شاعرنا بالعزلة والاضطهاد أثناء نشأته الأولى اعتناق أسرته المذهب البروتستانتى فى جزيرة يدين أغلب قاطنيها بالكاثوليكية ، ويتطرف قساوستها الفرنسيون فى كاثوليكيتهم وينذرون البروتستانت بسوء المآل ، مما دفع والكوت إلى الثورة على السلطة المطلقة للكنيسة .

■ والكوت والتراث الأفريقى :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالرغم من جذور كاتبنا التى تضرب فى أعماق قارة أفريقيا ، إلا إنه يستنكر انغماس مواطنيه من شعراء الكاريبى فى كتابة قصائد تئن تحت وطأة مشاعر الحزن والأسى على ضياع مجد أسلافهم الأفارقة الذين سيقوا كالأنعام إلى هذه الجزر البعيدة لتحقيق رفاهية الأوربيين البيض ، فهو يرى أن هذا الماضى قد اندثر ، وأنه من الخطأ أن نلعق جراح الماضى . يقول والكوت « إن على الابن أن ينفصل عن والده لكى يواجه المستقبل » ، كما ينسب هذه المبالغة فى إظهار العاطفة تجاه القارة الأم إلى مظاهر العذاب والبؤس التى تبهظ مواطنى البحر الكاريبى ، كما يرجعها إلى نير العبودية والسخرة الذى كان يرزح تحت عبئه أجدادهم .

■ أعماله الشعرية والدرامية :

يعد والكوت رغم شهرته المحدودة من أعظم الشعراء المعاصرين . ويجمع العديد من النقاد والشعراء مثل روبرت جريفز وجوزيف برودسكى الحاصل على جائزة نوبل للآداب فى عام ١٩٨٧ على أن أشعار والكوت هى أفضل ما يكتب الآن باللغة الإنجليزية ، فموهبته الغنائية رائعة ، كما يعبر شعره عن فيض من العاطفة يعكس التزام خياله الشعرى بقضايا عالمنا المعاصر الشديد التعقيد . كما يتسم شعره بالمهارة اللغوية ووفرة الألفاظ ، وأصداء الحنين . ففى قصيدته الطويلة « حياة أخرى » (١٩٧٢) « Another Life » التى تسجل سيرته الذاتية ، نجد تعبيراً رائعاً عن نمو وعى الشاعر أثناء فترة الطفولة والشباب بمنطقة البحر الكاريبى وخبرات مواطنيه . كما استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة المفرطة فى الطول أن يصور مشاعره الذاتية من حب

وندم وشهوانية وفرح ، ويجسد الأبعاد الميتافيزيقية للبحر والسماء ، مما يجعلنا ننظر إلى هذه القصيدة على أنها رحلة فى أعماق الذات ومجاهلها .

وقد أصدر والكوت ديوانه الأول « خمسة وعشرين قصيدة (١٩٤٨) » على نفقته الخاصة بينما كان يعمل فى التدريس ، كما كان يوالى المجلات التى تصدر فى منطقة الكاريبى بأشعاره وكتاباته بانتظام . وتحتوى هذه الأشعار المبكرة على علامات ظهور عبقرية شعرية لشاب لايزال فى التاسعة عشرة من عمره . كما انتج بعد تخرجه من جامعة جزر الهند الغربية سلسلة من المسرحيات الشعرية من بينها هنرى كريستوف ، وبحر دوفين ، وأيون Ione .

ويجدر بنا هنا أن نذكر تأثره فى أشعاره المبكرة ببعض الشعراء الإنجليز تأثراً وصل به إلى حد التقليد والمحاكاة كما فى قصيدته « مرثية الشباب » التى يحاكى فيها ديلان توماس . وكانت مجلات جزر الهند الغربية والإذاعة البريطانية (صوت الكاريبى) هى المنابر الرئيسية لأشعاره حتى عام ١٩٦٢ عندما صدر ديوانه « فى ليلة خضراء : قصائد (١٩٤٨ — ١٩٦٠) » فى انجلترا ، ثم توالت إصدارات دواوينه : « المنبوذ وقصائد اخرى (١٩٦٥) ، « الخليج » (١٩٧٠) ، « حياة أخرى (١٩٧٣) » (قصيدة صدرت فى كتاب) ، « أعناب البحر » (١٩٧٦) ، « مملكة تفاحة النجم » (١٩٧٩) ، « المسافر سعيد الحظ » (١٩٨١) ، « منتصف الصيف » (١٩٨٤) ، « مجموعة أشعار » (١٩٨٦) ، و « وصية أركانساس » (١٩٨٧) . وفى هذه الأشعار يعبر والكوت عن مظاهر الحياة المختلفة فى منطقة الكاريبى تعبيراً يناقض الرؤية الرومانسية لوكالات السياحة ، إذ يرى والكوت أن للسياحة تأثيراً سلبياً على نواحى الحياة فى جزر الهند الغربية ، إذ تؤصل علاقة السيد بالخادم ، تلك العلاقة التى سادت إبان فترة المستعمرات ، وهو يهاجم الاستغلال التجارى للثقافة الفولكلورية من اجل اجتذاب السائحين فى مسرحية « حلم على جبل القردة » ، كما يطالب أجهزة الدولة أن لا تقصر أنشطتها على توفير الطعام وإقامة المرافق الأساسية وحسب ، وإنما عليها أن ترعى الثقافة بإقامة المتاحف والمسارح والمكتبات .

ويرى والكوت أن جميع الأجناس الموجودة فى جزر البحر الكاريبى اضطرت إلى ذلك إذ جاءوا عبيداً ومنبوذين ، مما دفعه إلى الاهتمام بشخصية روبنسون كروزو ، هذا الإنسان الذى تحطمت سفينته على صخور جزيرة منعزلة ، واضطر إلى تشكيل حياة جديدة من أجل البقاء ، إلا أن والكوت يهاجم رواية « روبنسون كروزو » لادعائها ان البطل جعل من ابن الجزيرة الأصلى فرايداى إنساناً متحضراً ، حين يعتقد والكوت أن الوافدين على جزر الكاريبى يتعلمون درساً مفيداً فى كيفية تحقيق التعايش السلمى بين جميع الأجناس خاصة فى ترينداد وجامايكا ولذا نجده فى « المسرحية الإيمائية » Pantomime يسخر من الفكرة التى تدعى أن الاستعمار هو الذى مدن أبناء المستعمرات ، وذلك بمعالجة الجانب الاقتصادى والمظاهر العرقية لعلاقة روبنسون كروزو بخادمه الأسود فرايداى ،

حيث يقترح رجل إنجليزى أبيض يمتلك فندقا فى توباجو على خادمه الأسود أن يقوم بتمثيل مسرحية تعرض بقصة كروزو المعروفة ، للترفيه عن الضيوف البيض ! .

وتنم أشعار والكوت عن إحساسه بمدى الارتباط الوثيق بين موطنه وأفريقيا ، هذا الارتباط الذى دفعه إلى كراهية المستعمر الإنجليزى رغم تدلهه فى حب اللغة الإنجليزية ، وتمثل الأبيات التالية من قصيدة « صيحة بعيدة من أفريقيا » A Fore cry From Africa والتى صدرت ضمن مجموعته الشعرية فى ليلة خضراء (١٩٦٢) مشاعره المتضاربة المتمثلة فى كراهيته للاستعمار الإنجليزى وحبه للغته الإنجليزية :

أنا من لعنت .

الضابط البريطانى الثمل ، كيف لى ، أن اختار .

بين إفريقيا واللسان الإنجليزى الذى أعشقه .

فى أعدادنا القادمة :

● ملف شامل عن الشعر العالمى المعاصر

مختارات جديدة من أهم الشعراء المعاصرين فى فرنسا وأمريكا وبريطانيا وألمانيا وشرق أوروبا واسكندنافيا ، إلى جانب مختارات أخرى جديدة من الشعر الأفريقى والتركى والإيرانى والروسى واليابانى ، مع دراسات مصاحبة لهذه المختارات، وتعريف بالشعراء .

هناء عبد الفتاح

« المحبظون »
لايزالون أحياء ! !

البحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى قضية شغلتْ أذهان المفكرين والمصلحين والفنانين المسرحيين طوال فترة تزيد عن نصف قرن من الزمان . كلٌ يُدْلى بدلوه — منظراً كان أم باحثاً أم مخرجاً لعروض مسرحية متباينة، تقترب من فكرة التجريب داخل إطار هذا البحث أو تبتعد عنها ابتعاداً متطرفاً .

و « المحبظاتية » إحدى التجارب التى تحاول الوصول إلى شكل مسرحى مصرى . وتعود أهميتها — فى ظنى — لتوافر عنصرى المكان والزمان . أما المكان فهو مركز الهناجر الجديد الذى يأخذ على عاتقه ، كما نقرأ فى برنامجه : « رسالة تقديم مختلف العروض والاتجاهات الفنية التى يتبناها من اجل بلورة أهدافه الفنية » . وأما الزمان فهو الآونة الراهنة التى يقف فيها المسرحيون فى حالة من الفوضى والضياع ، ينتظرون الفرصة المناسبة التى تمكنهم من عرض قضايا المسرح ومشكلاته واختبار التجارب والحلول الممكنة ومناقشتها ، وكانت مسألة الهوية الضائعة قد لقيت صدى واسعاً فى كل ما أثير داخل ندوات ومناظرات المهرجان المسرحى التجريبى الدولى الأخير ، الذى أقيم بالقاهرة فى سبتمبر الماضى ، وبدا كلام البعض عنها أقرب إلى الهلع منه إلى المناقشة الهادئة .

لكل هذا يصبح تقديم العرض المسرحى « المحبظاتية » الذى استلهم شكله ومحتواه من التراث المسرحى الشعبى المصرى ، صيغة من تلك الصيغ التى يتبناها مركز الهناجر لدراستها وطبعها بطابع المشروع الثقافى الذى يُرسِّخ اتجاهاً ويخلق تياراً . ويعد الدكتور على الراعى من أوائل المنظرين المسرحيين الذين دعوا للاهتمام بهذا الشكل الشعبى واعتبره ظاهرة من أهم الظواهر المسرحية الشعبية .

وكان المخرج محسن حلمى

والمؤلف السيد محمد على قد قدما هذا العرض المسرحى فى إحدى بيئاته الطبيعية منذ سنوات مضت بمسرح الغورى، حيث احتضنه المناخ الشعبى لحى الغورى بأروقته ومساجده وأسواقه وأزقته. ولا شك أن انتقال التجربة لعرضها فى مركز الهناجر بأناقته ومعماره الحديث المتسم بخصوصيته، سيضع التجربة برمتها فى ضوء جديد، وفى معيار فنى آخر؛ يخضعها – فى اعتقادى – لبحث معملى يلعب فيه المكان الجديد دور الميكرسكوب المقرِّب والمكتشف والراصد.. بل الموثق الذى يقوم بتوثيق التجربة ويهبها شهادة الوجود، ويحولها إلى نموذج صالح للتطبيق كما فعل الرواد المسرحيون الأوائل على مدار التاريخ.

«المحبظاتية» هم فرقة مسرحية شعبية جوالة تسير فى البلاد، يقدمون عروضهم فى الحوارى والساحات والبيوت، وذلك فى المناسبات الخاصة مثل الأفراح وميلاد الذكور أو الختان، والمناسبات العامة مثل الموالد والأعياد، والعرض الذى تقدمه الفرقة تشخيص مسرحى يعتمد على النقد السياسى المباشر لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الخاطئة التى يعرفها المجتمع المصرى.

إنهم يمثلون نيابة عن الشعب أنماطا وأنواعا متنوعة من رجال السلطة فى عصر المماليك من الوزراء والخفر والأعيان ورجال الدين، بل والسلطان نفسه وزوجته السلطانة، للسخرية منهم واستعراض جبروتهم وتسلطهم على رقاب العباد. وفى محاولتهم المحاكاة يأخذ المحبظاتية موضوعاتهم عن قصة «شجرة الدر»، ومن جبروت الغورى ليقولوا من خلالها ما يحلولهم من نقد ساخر لاذع.

«فالمحبظاتية» أقرب إلى ممثل الكوميديا الارتجالية الشعبية حيث يُعطى كل ممثل قدراً فسيحاً من الارتجال، ومساحة تعمق قدرات الممثل على الإبداع الفورى المنظم .

وداخل ورشة «الارتجال» التى يقوم بها المخرج محسن حلمى مع مجموعة الشباب بالنقاش والتدريب وإعدادهم فنيا داخل مركز الهناجر، إنما يسعى إلى التأكيد على اهمية هذا الفن الشعبى الأصيل الذى يثير خيالات المتفرج، ويستثير قرائح الفنانين المؤدين، ويكشف عن ذلك المخزون الفنى المعطاء من النكات والقفشات والأمثال الشعبية والحكم والحكايات التى تمتزج معا داخل لحظة الرؤيا والإبداع عند الفنان / المؤدى وتصبح جزءاً غير منفصل من أدواته فى الاداء والحركة والتمثيل الصامت والالعاب البهلوانية، لتنصب جميعاً فى نسيج العمل المسرحى بكامله . لذلك

نرى فى هذا العرض قدْراً غير ضئيل من الصدق الفنى، للحفاظ على أسس اللعبة المسرحية الارتجالية الأصل وتلقائيتها وعفويتها . إن أهم شخوص المحبظين هم أنفسهم اولئك الذين قدموا العرض المسرحى كما كان يقدم فى عصر المماليك الحقيقى، ثم فى العصر الحديث منذ عدة سنوات : فزقزوق مهرج الفرقة يقود فرقته الآن بنفس الطريقة وبذات الأسلوب الذى ابتدعه الممثل الشعبى المجهول، وشخصية الرجل تؤدى ادوار المرأة القبيحة ومختلف الادوار النسائية، إحياء للتقاليد الموروثة من

«المحبظاتية» الذين كانوا جميعا من الرجال وكان كل منهم يؤدى الأدوار الرجالية والنسائية؛ لكن المخرج الحديث أدخل عنصراً نسائيا وحيداً — وهو الممثلة سموحة — التى تقوم بدور الراقصة، كما تمثل دور السلطانة أو دور الزوجة الجميلة . إن إصرار المخرج على الحفاظ على الممثل / الرجل لتمثيل الأدوار النسائية، إنما يحقق معادلة فنية متميزة فى سياق العرض المسرحى . فهو يحافظ على مصداقية الإطار التاريخى للعمل المسرحى من جانب، كما يبرز الطابع الكاريكاتورى لأبعاد تلك الأدوار التى يتسم أداؤها بالعبث والسخرية من البعد الجسمانى / الفيزيقى للشخصية الممثلة، وهو ما يقدر عليه الرجل حين يؤدى دوراً نسائيا يستغل فيه إمكانياته فى الزِّى المصور للبطن المنتفخة المنتظرة طفلاً — وليا للعهد، والصدر المحشو، وخفة الحركة وإعاقتها داخل الحدث الكوميدى المرسوم، إلى آخر تلك العلامات الإخراجية للضحك والتفكه والسخرية من تلك الشخصيات من خلال الوجدان الشعبى وما يفكر فيه ويتصوره . وقد استخدم المخرج فى هذا العرض خيال الظل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الشعبى، فمنح التجربة مصداقية تالية للرؤية المسرحية التسجيلية الساعية لطرح الأشكال الشعبية بأنواعها ووضعها أمام الفنان المبدع اليوم لإعادة التفكير فى استغلالها فنيا على نطاق واسع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذلك كله كان الاهتمام من جانب القائمين على التجربة بتقديم لعبة «التحبيظ» على المكشوف . فكل تفصيلات اللعبة تكون مكشوفة للمتفرج من البداية . ويبرز هذا فى الاهتمام بطبيعة مسرح المحبظين من ديكور وملابس واكسسوارات مصنوعة من البيئة المحلية، ومن

وجهة نظر « المحبظاتية » أنفسهم . والاهتمام بعلاقة الممثل بالمتفرج ، وهو هدف من الأهداف الرئيسية للمؤلف والمخرج معا ، « حيث تكتمل هذه العلاقة داخل العرض المسرحي من خلال ترك مساحات لارتجال الممثل ، ودخوله مع المتفرج في حوار » .

لقد نجحت التجربة في منح الارتجال الشعبي شرعية الوجود وشهادة الحضور . وأهميتها تنبع — في ظني — من توثيق مكانة فن الارتجال ومساحته داخل خريطة مسرحنا المصري ذي الجذور الشعبية الأصيلة .

الملاحظة التي يمكن أن تؤخذ على هذا العرض أنه توقف عند تقديم رؤية تاريخية بفكر سياسي نقدي شعبي يعبر عن مرحلة من هذا التاريخ ، ولم يخرج عن نطاق التوثيق ولم يتجاوزه لمرحلة الإسقاط السياسي العصري . وفي رأيي أن هذا سيتيح المجال أمام مخرج التجربة محسن حلمي والمؤلف المعد السيد محمد علي ومجموعة الفريق — وغيرهم — للتجريب بهدف الوصول إلى خطوات تالية تنظر إلى الماضي ، وتستقطب اللحظة الحاضرة لترهص بالمستقبل .

ولا شك أن هذه التجربة تهمنا — نحن المسرحيين — خاصة حين يقدمها مسرح « تجريبي » كالهناجر ، يحاول من خلالها بلورة الأشكال القومية والتراثية ، ووضعها بجوار الأشكال الفنية العالمية في الشرق والغرب ، وخلق نوع من الحوار أو التعددية الفكرية — على حد تعبير الدكتورة هدى وصفي مديرة مركز الهناجر — لمواجهة تلك الأحادية التي طمست الإبداع المسرحي وحصرته داخل حدود الترجمة والتفسير الحرفي .

وتبقى الرسالة موجهة للفنانين المصريين والعرب ، للاستفادة من هذا المركز — هذه الرئة المسرحية والتشكيلية الجديدة — لطرح الأصيل — ذلك المجهول غير المكتشف ، وتغذية الحركة المسرحية بإبداعات المبدعين الذين يستلهمون الواقع والتراث ، ويسهمون في اكتشاف مسرح عربي أصيل .

ARCHIVE

بهيجة حسين

رموز الفكر والفن
فى يوم الدفاع عن الوحدة الوطنية

كان يوماً للدفاع عن الوطن ، عن وحدته ، ووحدة أبنائه إنه يوم مؤتمر اللجنة المصرية للدفاع عن الوحدة الوطنية يوم الجمعة ٩ سبتمبر الماضى .

امتد السرادق من شارع رمسيس حتى تقاطع شامبليون مع عبد الخالق ثروت . وغُصّ بحشود من شعب مصر شباباً وشابات ، عمالاً وفلاحين ، مثقفين ، وكتاباً. كل هؤلاء إلى جوار قيادات العمل السياسى والوطنى فى مصر ، أعضاء الحزب الوطنى بجوار أعضاء حزب التجمع ؛ أيديهم فى أيدى أعضاء حزب الوفد ، والجميع قلوبهم على مصر . فضيلة مفتى الديار المصرية قداسة البابا شنودة . والكاتب الكبير خالد محمد خالد ، والدكتور ميلاد حنا . شعر بيرم التونسى وبديع خيرى وصلاح جاهين وأحمد عبد المعطى حجازى وحسن طلب وسيد حجاب . موسيقى عمار الشريعى وفاروق الشرنوبى وسيد مكاوى والخالد سيد درويش ، وصوت على الحجار وشموخ أداء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى ولطفى لبيب وإخراج المبدع ناجى جورج .

ولأننا نحتمى بالتاريخ الذى نملكه وبه سنملك المستقبل ، تقول أمينة شفيق سكرتير عام نقابة الصحفيين « لقد ذكرت صحيفة الوطن القبطية فى عددها الصادر فى ١٥ مايو ١٩١٦ أنه كان للأقباط رواق فى الأزهر الشريف يتلقون فيه العلوم الشرعية والمنطقية ، وكان ممن درسوا فيه أولاد العسال ، وهم من كبار مثقفى القبط ولهم مؤلفات هامة ، وكان من هؤلاء أيضا مينا ميخائيل عبد السيد صاحب صحيفة الوطن . الذى درس بالأزهر ثم انتقل إلى دار العلوم عندما انشئت ، ووادى تادرس الذى كان يحفظ القرآن وفرنسيس العتر الذى كان يحضر دروس الشيخ محمد عبده » .

لقد أكد فضيلة مفتى الديار المصرية أننا جميعا مواطنون مصريون ، فقال إن القاعدة الفقهية

تنص على أن للأقباط مالنا ، وعليهم ما علينا . كما أكد أن رجال الدين بصفة خاصة سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، هم مع العدل وضد الظلم ومع التعمير وضد التخريب لمنشآت الدولة ، لأنها ليست ملكا لفرد أو حاكم ، بل هي ملك للجميع لأنها من مال الجميع ، فكيف إذن تمتد يد التخريب إليها ؟ إن الذى يخرب قطارا أو منشأة إنما يخرب ما هو ملك لـ ٥٨ مليون مصرى ..

ولأننا أبناء وطن واحد ، عدوُّه واحد ولا تفرق عداوته بين مسلم ومسيحى ، يقول البابا شنوده «كانت سياسة الدولة فى وقت من الأوقات هى تطبيع العلاقات مع إسرائيل ، ورفضنا التطبيع وقلنا لن ندخل القدس إلا مع إخواننا المسلمين والعرب » .

وهنا يدوّى التصفيق بأيدى عشرة آلاف هم جموع الحاضرين فى المؤتمر ، يتحدون أية أوهام عن نسيان دمائنا المصرية المراقة فى حروبنا مع عدونا إسرائيل .

أما الكاتب الكبير خالد محمد خالد ، فإنه يتوكأ على مرضه ويحمل سنوات عمره الذى نتمنى أن يطول لأننا فى حاجة إلى فكره المستنير ، ويأتى إلى المؤتمر ليقول إننى أصارحكم القول بأن الأحداث التى تتوالى مخيفة كالنذر فتدفعنى للتشاؤم ، ولكننى أقول فلنعمل جميعا واضعين أعيننا على المعنى القومى للوحدة الوطنية وأخيرا أقول كما كان يقول مكرم عبيد ، أو أترك فيكم قول الشاعر : هذه مصركم تباع عليكم صفقة بخسة فمن يشتريها .

وبعد انتهاء الكلمات جاء دور الفن فغنى على الحجار أناشيد سيد درويش الوطنية ومع « أنا المصرى كريم العنصرين » ونشيد العمال ومقاطع من رباعيات صلاح جاهين وأغنية هنا القاهرة لسيد حجاب يتطهر وجداننا وتقوى عزيمتنا ويزداد عشقنا للوطن .

ويأتى إلقاء عبد الله غيث وحمدى غيث ونبيل الحلفاوى ولطفى لبيب لأشعار أحمد شوقى وبيرم التونسى وبديع خيرى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح جاهين وحسن طلب وسيد حجاب وجمال نجيب ليؤكد لنا على دور الفن فى تشكيل وعى وجدان الأمم ووعيها ، وأيضا على دوره فى مواجهة التطرف والتخلف والظلام الذى تسعى الجماعات الدينية المتطرفة إلى فرضه على مصر وعلى شعبها وحضارتها . وينتهى المؤتمر بإنشاد الحاضرين لنشيد بلادى بلادى .

رســـالة باريـــس :

اسماعيل صبرى

بيكاسو والأشياء

رغم عشرات المعـارض التى خصصت لأشهر فنانى القرن العشرين بابلو بيكاسو ، ورغم أن باريس تضم متحفا مخصصاً لأعماله يحتوى على مجموعة ضخمة من لوحاته وتماثيله منذ بداياته الواقعية مروراً بكافة مراحله الفنية الزرقاء ، والوردية والتكعيبيـة والتجريـدية والدادية والرمزية .. فإن باريس مازال لديها ما تقوله عن هذا الفنان الفذ الذى استطاع معانقة كافة المدارس الفنية والفكرية فى القرن العشرين بل وفاض عنها وتجاوزها .

فمنذ ٣ اكتوبر الماضى وحتى ٢٨ ديسمبر تستقبل باريس عدداً ضخماً من لوحات وتماثيل بيكاسو من كبرى المتاحف العالمية ومن مختلف متاحف فرنسا ومن المجموعات الخاصة ليضمهما معرض يقام فى « الجراند باليه » بقلب باريس تحت عنوان « بيكاسو والأشياء » إذ أن العنصر المشترك بين كافة الأعمال المعروضة هو أنها تدور حول الأشياء أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة .

إن توجهات بيكاسو الفنية قد تنوعت وتعددت بصورة ثرية للغاية بحيث لم تتم دراسة الكثير منها ولم يحظ الكثير من اعماله بالاهتمام الذى لقيته أعمال أخرى له فإنتاجه الفنى كان يتطور بطريقة التفرع الدائم والسريع من خلال التفكيك المستمر ثم إعادة تجميع ما سبق أن فككه ولكن بصورة جديدة وبأسلوب مختلف ، فبيكاسو كان كائنا حيا ذا قوة فائقة ، ينتشر إنتاجه فى كافة الاتجاهات ، يقتحم كل الطرق والأبواب وتظهر له أذرع وأيد تصل إلى كل مكان ، وخلاياه الحية تنمو وتتضاعف وتلتهم كل شىء فى طريقه ، الأشخـاص والأشيـاء الحـاضرة والماضية .. وكل هذا النهم الهائل لم يكن إلا لخدمة إبداعه المستمر والمدهش الذى لم يعرف حدوداً قط .

وقد لجأ بيكاسو فى فترات مختلفة من حياته لمـوضـوع الطبيعـة الصامتة ، فى الفترة التكعيبية اى فى بداية القرن ثم فى فترة ما بين

الحربين ، إبان الاحتلال النازى لفرنسا ثم فى الفترة المتأخرة من حياته ، فلم يكف فى هذه اللوحات عن رسم ثم إعادة رسم الآلات الموسيقية والأوانى والزجاجات والجماجم .

وإذا كان معرض « الجراند باليه » المخصص للطبيعة الصامتة ولتحولات الأشياء فى لوحاته يأتى بعد عدد لا يمضى من المعارض التى خصصت لأعمال بيكاسو والتى كانت دوماً معارض ناجحة جماهيريا وفنيا ، فإن معرض « بيكاسو والأشياء » يقدم جانبا غير معروف من أعمال الفنان من خلال لوحات وتماثيل لم تلق عليها الأضواء من قبل ، بل يعرض بعضها للمرة الأولى وهو أمر مدهش بالنسبة لفنان يتجاوز ثمن أصغر لوحاته ملايين الفرنكات .

وسبب بقاء هذه الأعمال فى الظل هو على الأرجح الأسطورة التى أحاطت ببعض أعماله الكبرى الأساسية والتى طغت على أعماله الأخرى ، فلوحات مثل « آنسات أفينون » أو « جونيكا » كانت الجزء الظاهر من جبل الجليد . غير أن حياة بيكاسو الخاصة ساهمت أيضا فى خلق الأسطورة التى دفعت بأعماله إلى مرتبة تالية من الأهمية . فالسيدات السبع اللاتى ارتبطن به وحياة الأثرياء التى عاشها على ساحل الريفييرا الفرنسية ، ودعوته للشيوعية أثناء العطلات التى قضاها على ساحل البحر المشمس ، كل هذا شكل الصورة التى تناقلتها وسائل الإعلام عن الفنان فى الستينيات ، فى حين أصبح إنتاجه الفنى فى حد ذاته غير ذى أهمية .

بل لقد تردد فى تلك الفترة إن بيكاسو فقد طاقته الإبداعية وإنه لن يبقى منه فى معبد الفن الحديث سوى مرحلتين المرحلة التكعيبية وفترة الحرب أى إنتاجه ما بين عام ١٩٠٧ وحتى نهاية الحرب . وقيل كذلك أنه لم يفهم الفن التجريدى وأنه تلاعب بعناصر هجينة دون أن يسعى للانتماء لأى مدرسة من المدارس الفنية فى تلك الفترة وأنه بات يقلد نفسه ومعاصريه وأساتذته مما يدل على عدم ثقته بنفسه وعدم قدرته على التجديد . وتحت تأثير المذهب الرسمى لتاريخ الفن الحديث الذى يرى ذلك الفن على أنه موكب من الفنانين الطليعيين الذين يتعاقبون الواحد بعد الآخر أبعدت المتاحف الأمريكية كافة لوحات بيكاسو اللاحقة لفترة الأربعينيات عن صالات العرض لأنها لا تتفق وهذه الرؤية . أما أعماله من الستينيات وحتى وفاته فقد اعتبرت غير لائقة أو إباحية أو منفذة بصورة متعجلة تجعلها غير صالحة للعرض . أما المعرض الذى اقامه فى عام ١٩٧٢ أى قبل وفاته بعام فقد أثار استياء الخبراء بل وحتى أصدقائه المقربين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتطلب الأمر الانتظار أكثر من عشر سنوات بعد وفاته ، ليجد متحف جوجنهايم والمتحف الوطنى للفن الحديث فى باريس الشجاعة لكشف الحجاب عن منجزات تلك الفترة ، وتطلب الأمر مرور عشرين عاما على وفاته حتى يتم تنظيم معرض مثل معرض « بيكاسو والأشياء » يخصص للوحات الطبيعية الصامتة سواء كانت رسما أو تصويراً زيتياً أو تجميعاً بطريقة الكولاج ، فضلا عن منحوتاته وتماثيله التى تعالج نفس الموضوع .

وإلى جانب الأسطورة التى سرقت الأضواء من أعمال الفنان فإن الفترتين اللتين لجأ فيهما كثيرا إلى رسم الطبيعة الصامتة هما بالتحديد اللتين لا تلقيان تقديراً من نقاد الفن الحديث ودارسى أعمال بيكاسو : أى سنوات العشرينيات وهى فترة ما بعد

التكعيبية ثم فترة ما بعد الحرب .

وهاتان الفترتان تميزتا بكثافتهما وتعقيدهما – ولعل هذا التعقيد هو العامل المنفر من انتاج الفنان خلالهما – حيث يكثر الاستخدام المتزامن لأساليب فنية مختلفة تتداخل وتتراكب ، فالرسم الاكثر بساطة ظاهريا يحاور التلميحات والرموز المثيرة للحيرة ، ففى هذه اللوحات يرسم بيكاسو تارة كفنانى « يوم الاحد » التقليدى وتارة يرسم كما كان يفعل قبل عشر سنوات أو عشرين فمن يوم لآخر يغير الفنان اسلوبه وطريقته فى الرسم بل من لوحة إلى اخرى إن لم يكن فى نفس اللوحة وعلى نفس الورقة : فإلى جانب آلة موسيقية وتربة مثلثة ومسطحة نجد آنية منحنية الخطوط مرسومة من منظور ملتو تتداخل مع ورق مقوى ملصوق باللوحة ، يوحى بشكل زجاجة فى حين أن الكوب مرسوم بطريقة خداع البصر أو بالطريقة الجامدة التى تميز أسلوب « الوحشيين » ، مزيج غير متوقع بين عناصر مختلفة تخدم تاثيرات متضاربة : أقصى درجات النقاء والتبسيط إلى جانب أقصى درجات الحشو والتفاصيل الزائدة عن الحاجة ، الشفاف والشاحب الذى يكاد لا يتراءى للعين يجاور البارول المفعم بالألوان والتركيب والتداخل حتى الإفراط .

والنتيجة المنطقية لمثل هذا التحول والتغير المستمر هو اختلاط الامور وعدم القدرة على تتبع تطور الفنان وخاصة عبر الزمن . وتزداد صعوبة هذا التعقب الزمنى للتطور الفنى بالنسبة لبيكاسو الذى انتج بغزارة طوال القرن حتى تجاوز التسعين من عمره والذى سبح دوما ضد التيار العام الذى حكم رؤية تاريخ الفن أى سبح ضد العامل الزمنى ، فالزمن والتواريخ ليس لها اية اهمية عند بيكاسو وإدراكا لهذه الحقيقة الجوهرية بالنسبة لفنان مثل بيكاسو جرؤ منظمو معرض « بيكاسو والأشياء » على تحطيم دكتاتورية قاعدة «العرض المتسلسل زمنيا» والتى تخضع لها كافة المعارض الفنية ، فلوحات المرحلة المتأخرة تقابل لوحات الفترة المبكرة ، ويجد الزائر الذى تعود على « الكاتالوجات الزمنية » نفسه مجبراً على النظر إلى اللوحات والاعمال المعروضة بصورة مختلفة ، فليس هناك رحلة زمنية منطقية ولكنه تجوال تحكمه المصادفة بين لوحات تتحاور الواحدة مع الاخرى فى عملية ذهاب وإياب فورية فوق حاجز الزمن . ويتجلى بفضل هذا التنظيم الترابط والاتساق المنطقى لإنتاج بيكاسو الفنى وهو ترابط قد يتوارى وراء زوبعة التغير المستمر الذى اتسم به عمله . فتجنب الاختزال الذى تمثله النظرة الزمنية لعمل الفنان يؤكد أن إنتاجه غير قابل للانقسام والتجزئة وانه كل متسق منطقيا مع ذاته » ، فهذه هى النظرة الواجبة لأعمال رامبرانت ومانيه وسيزان . فجميعهم غيروا من أسلوبهم ومن موضوعاتهم على مر السنين ولكن كلا منهم لم يرسم فى الواقع إلا شيئاً واحداً وموضوعاً واحداً بأساليب وطرق لا نهائية ، فهم لم يرسموا إلا انفسهم عبر الزمن .

وبيكاسو بدوره يرسم صورة ذاتيه لنفسه – دون أن يرسم وجهة كما فعل فان جوخ أو على الأقل ليس بنفس التواتر – كما رسم عصره والقرن الذى عاش فيه والفراغ من حوله والموت الذى ينتظره – ولوحات الطبيعة الصامتة تسمى بالفرنسية بالطبيعة الميتة mature morte – فلوحات الطبيعة الصامتة التى رسمها بيكاسو لايمكن اختزالها إلى مجرد مجموعة من الأشياء الموضوعة الواحدة بجانب الاخرى بترتيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معين . فالرموز عديدة فى هذه اللوحات وإذا كان البعض قد وصف لوحات الطبيعة الصامتة للفنان الفرنسى سيزان بأنها «رسم نقى Pure Peinture» أى أنها خالية من أى مغزى ، فإن البعض رأى فيها لوحات تتحدث بلغة رمزية منظمة . أما لوحات الطبيعة الصامتة التى رسمها بيكاسو فإنها تتحدث دون أدنى شك هذه اللغة الرمزية عبر ثمرات التفاح التى تمثل نهود النساء ، إلى الجماجم والساعات الرملية التى تشير إلى النهاية المحتومة لكل إنسان . ان الطبيعة الصامتة التى يرسمها بيكاسو تنبع من حاجة ملحة للصراخ ، للقول ولإعادة القول .

نصف اللوحات التى يضمها معرض «بيكاسو والأشياء» تدخل فى إطار النوع الفنى الذى يطلق عليه اسم Varitas او «اباطيل الوجود» وهى تلك اللوحات التى تتأمل ، من خلال موضوعات الطبيعة الصامتة الرمزية ، مسيرة الإنسان نحو الموت : حيوانات ميتة فى المذبح ، طيور معلقة من أرجلها ، شموع محترقة يتصاعد منها الدخان بعد أن خمدت شعلتها ، زهور ذبلت وتحولت إلى تراب ، قطع من النسيج ترمز إلى كفن المسيح ، لغة كلاسيكية استخدمتها المدرسة الهولندية قبل ثلاثة قرون عندما كانت تضع جمجمة فوق كتاب بالقرب من ساعة رملية .

وقد سيطر هذا النوع من اللوحات على بيكاسو فى عام ١٩٤٠ تحت الاحتلال وإن كان قد اكسبها قوة وقسوة تجعلها مفزعة لمن يتأملها ، فالذبائح المعلقة ورءوس الحيوانات ذات القرون والنظرة السوداء تسيطر على الفنان كانعكاس للكارثة والمذابح التى تجرى تحت عينيه . اختلفت تماما اللوحات العارية ولوحات النساء التى الهمتها مارى تيريز ودورا فى فترة مابين الحربين . لم يتردد بيكاسو فى هذه اللوحات فى استخدام الوان قلما نراها فى لوحات أى فنان : لون الصدأ البنى المائل إلى الاحمرار ، الأحمر الدامى المتكلس الكثيف ، الأصفر المتقيح والرمادى المائل إلى السواد فى ضربات محمومة تترك كتلا متجمدة من الألوان وسطحا متعرجاً حبيبياً كصدى للمذبحة الجارية مما يصعب معه النظر طويلا إلى هذه اللوحات ، ويجعلها كالحقيقة المفزعة التى يفر الانسان بعينه من النظر إليها .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما الفئة الاخرى ، إلى جانب «أباطيل الوجود» التى يمكن إدراج اللوحات فيها ، فهى فئة قديمة قدم الأولى إن لم تكن أقدم ، وهى لوحات النذور Ex-Voto نذور للآلهة ، آلهة الحظ ، آلهة الحب ، آلهة الطعام والشراب ، وإلى ربات الموسيقى والغناء والشعر ... من خلال «أشياء» مثل أوراق اللعب والنرد ، والزهور ، والطعام ، والخمر ، والآلات الموسيقية ، وأوانى الحلوى .

وتنتقل هذه اللوحات بالمتفرج من مشاعر الحنين والحزن إلى الأسف والانتظار والترقب ومن أحاسيس الخوف والتوتر إلى المتعة والمرح عبر الخط واللون دون حاجة لعنوان أو لنص أدبى مصاحب ، فبيكاسو ينتقل بسرعة مذهلة من تكنيك لآخر ، فهو يبتكر ويكتشف الجديد ، ففى عام ١٩٣٧ بدأ مجموعة من اللوحات يمكن ان تعتبر إرهاصاً لمدارس البوب آرت Pop Art أو لما عرف بعد ذلك «بجاهز الصنع» Ready made — لكنه لم يتوقف كثيرا ، فلديه أساليب تتعدد بتعدد الموضوعات ، والموضوع هو الذى يحدد الاسلوب . وهنا تمكن عبقرية بيكاسو ، فهو لم يقع فى فخ «المدارس» ، بل ظل مخلصاً لروح الإنسان ومشاغله العميقة مما سمح له بتجاوز تاريخ الأساليب الفنية وتاريخ الفن ليدخل تاريخ الإنسانية العريض .

حسين الموزانى

وقفة ضد الإرهاب العنصرى

وجائزة لكاتب إسرائيلى

فى قراءة صحفية لآراء ثلاثة من المثقفين الألمان ظهر أن زمن الاختفاء والصمت والتفرج والبحث عن الصيت قد انتهى ربما إلى غير رجعة ، لأن « الوطن » هذه الأيام فى خطر : خطر يترصد به من جهة اليمين إذ أصبح الانحراف يميناً سمة للنظام السياسى حكومة ومعارضة . لقد ارتج وتخلخل موقع الوسط وتزحزح ميزان العقل عن موقعه وبات القتل المعلن والمضمر طابعاً يومياً مألوفاً وظاهرة لم تعد تغيظ إلا البعض ، مثلما هو الجوع فى الصومال والقتل والحصار فى العراق والموت والاحتلال فى فلسطين .

الشاعرة سارة كيرش تقول ، إن ما حصل فى رستوك - [ميناء فى شمال شرق ألمانيا وقعت فيه أحداث عنف ضد الأجانب] هو شئ مروّع ، « وأصبحت لا أحتاج أكثر من فتح جهاز التليفزيون حتى تنهال علىّ صور العنف والتخريب والدمار . وهذا جعلنى لا أستطيع الهرب إلى جنتى الخاصة وأترك الأمر للكتل الشحمية القذرة وعصابات الضرب » . ما يحتاجه المواطنون هو ، والحديث لسارة كيرش ، تشكيل مقاومة شعبية ، « نحن نحتاج إلى شرطة من المواطنين تحمى الناس من اليمين المتطرف » .

الشاعرة كيرش ، التى تركت ألمانيا الشرقية سابقاً عام ١٩٧٧ ، تعتقد أن سياسة تكميم الأفواه وقتل الرأى الآخر وتجويع الشعب روحياً واقتصادياً ، التى سادت لمدة أربعين عاماً من الحكم الشمولى الدكتاتورى للحزب الألمانى الديمقراطى الموحد ، جعلت الكثيرين يخافون من قطع الخطوة الأخرى باتجاه الآخر . « وهؤلاء الذين لم يخجلوا من صمتهم أمام مصادرة الحريات وأساليب شرطة المخابرات ولم يفعلوا شيئاً إزاء طغيان أجهزة أمن الدولة (Stasi) أربعين عاماً ، يفتحون أفواههم فجأة ويطالبون بطرد المواطنين الأجانب » .

سارة كيرش تؤيد رأى الروائى

بيتر هانوكه الذى لا ينفى احتمال وقوع حرب أهلية بين اليمين واليسار فى ألمانيا . « الديمقراطية فى خطر » ، صرح الشاعرة وهى تضحك دموعاً عندما ترى مدينة « لايبزج » ، التى بدات أول مظاهر المقاومة للنظام البوليسى المنهار ، ترجم اللاجئين الهاربين من جحيم الحروب والظلم بالحجارة وقنابل البنزين . تقول **سارة كيرش**: « ما حدث فى ألمانيا الشرقية لم يكن ثورة إنما نتيجة طبيعية لتحطم البنى الاقتصادية لما يسمى بالمجتمع الاشتراكى » . وتتساءل : « كيف يثور من سمح لأجهزة(Stasi) « شتازى » بأن تهينه عشرات السنين » .

ويقول المؤلف المسرحى **رولف هوخهوت** ، الذى يكتب فى الوقت الحاضر مسرحية تعالج موضوعة التغيير الدرامى الذى اجتاح شطر ألمانيا الشرقى معالجة متفائلة تنتصر لمواطنى الشرق ، والذى يرى ، فى ذات الوقت ،كيف أن موضوعه سوف يجهض بسبب الميل الغريزى الهرمونى العدوانى لبعض تشكيلات المجتمع . « التاريخ يعيش من خلال الصورة التى يتركها الناس » هذا ما قاله كاتب المسرح التاريخى فى خطبة القاها اثناء تسلمه جائزة « الأخوين شول »* فى مدينة ميونخ ، « لكن أية صورة سوف يخلفها لنا هؤلاء المتعصبون ؟ !!

وعندما سأله المحرر الثقافى لجريدة « **زود ويتشه تسايتونج** » الواسعة الانتشار ، عن الموقف السلبى للسكان الذين يقفون متفرجين على أعمال الحَرْق والاعتداء ضد المواطنين الأجانب ، قال **هوخهوت** « إن هؤلاء الذين وقفوا يتفرجون على حرق الأجانب هم فى الواقع أشد وضاعة من أولئك الذين لم يحركوا ساكناً عندما كانت الحكومة **تعتقل اليهود** ، لأنه لم يجرؤ أحد فى العهد النازى على المخاطرة بحياته من أجل إنقاذ الآخرين ، أما الآن فالوضع مختلف تماماً » .

إن **هوخهوت** يسوق مثلاً تاريخياً للتدليل على صحة نظريته بخصوص الهرمونات الزائدة التى تفجر المواقف المغامرة : « فى عام ١٩١٨ كان هناك قائد اركان حرب ألمانى اسمه « **هايه** » عزى أسباب فشل آخر الهجمات الألمانية فى مارس (آذار) ١٩١٨ إلى تقدم مُعدل الأعمار فى الكتائب الألمانية . لأنه ، كما يقول « **هايه** » ، حتى الجندى الذى يتجاوز عمره الخامسة والعشرين لايحب أن يموت فى الحرب .

ويقول المؤلف الدرامى : إن حب المغامرة ، هو الدافع الحقيقى للإرهاب والتطرف . ورغم أنه يستخدم مصطلح « المشكلة الهرمونية » استخداماً ساخراً وشاملاً بشكل يشمل ضمن ما يشمل ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ، إلا أنه يعتقد ، أن فى كل حقبة زمنية ـ من عشرين إلى ثلاثين عاماً ـ تبرز للعيان ظاهرة العنف فى المجتمع . « وإذا لم يكن هناك ضحايا ، فإن العنف سوف يتناول ، لا محالة ، حتى الراهبات البريئات » .

يلقى **هوخهوت** باللائمة على السياسيين من رجالات الحكم لأنهم يقضون ثمانين بالمائة من وقتهم فى دراسة السؤال : أين ومتى يحل فلان محل فلان وفى أى موقع ؟ ! ويرى الكاتب المسرحى أن الديمقراطية الألمانية مازالت ناقصة ولابد من إدخال أسلوب الديمقراطية الشعبية المعمول به فى سويسرا والذى يتيح للشعب التصويت على القضايا المصيرية . ويختتم **هوخهوت** كلامه عن المتطرفين بالقول البليغ « إن هؤلاء المتطرفين هم فى حقيقة الأمر مشوهون جسدياً ، إذا ما نظرنا إليهم من ناحية جمالية بحتة ، إذ أنهم كم سيكونون سعداء لو أنهم كانوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نازيون جدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميلين هكذا مثل إنسان افريقي أسود ».

أما الدكتور **كريستيان ديليوس** . القاص والمترجم والمؤرخ الشعري ، فإنه يستخدم لهجة اكاديمية إلى حد ما في إجاباته وردود فعله إزاء الاعتداءات المتكررة والمستمرة ضد اللاجئين والأجانب عموماً في المانيا ، يقول « هناك شيء من القلق والتوتر العصبي يغلب على تصرفات الألمان ، لأن المانيا بعد التوحيد أصبحت صغيرة فعلاً » . وبسبب الهجرات الجماعية لشعوب الأرض والتغيرات الديمغرافية والمشكلات العالمية الاقتصادية - المالية ، فإن الألمان وجدوا أنفسهم متراصين إلى بعضهم البعض . وهذا هو جذر الشعور بالقومية ، كما يراه **ديليوس** ، لأن المرء في حالة كهذه ، يميل إلى التبسيط وتقوى لديه الرغبة في المقارنة ، مثلاً في موضوعات الخير والشر . يقول **ديليوس** : « الألمان لديهم مشكلة الانتماء القومي ، وهم لا يعرفون كيف يتعرفون بهويتهم ، وعندما يدعي أحدهم انه الماني فإن ادعاءه يبدو مضحكاً وذا وقع عدواني .

ونحن نلحظ ، على الاقل ، تردده واضطرابه . ولأن هذا الادعاء لم يجلب القناعة والاطمئنان ، فإنه يلقي فوراً باللائمة على الأقليات الاجتماعية الأخرى ، التي افرغت هويته من محتواها القومي وجعلته غير آمن حتى ضمن إطار المانيته » . **ديليوس** يتهم المسؤولين الحكوميين بالتقصير ، لأنهم استسلموا كلياً

عاموس عوز

لمطالب المتطرفين عندما كانوا يطالبون بإخلاء مجمعات اللاجئين في مدينة «هوير سفيردا»، مما شجعهم على التمادي والتصعيد من هجماتهم.

والآن أصبحت، بناء على ذلك، المطالبة بسن قانون ينظم الهجرات ويجعل من ألمانيا بلداً يشبه في بنيته الديموغرافية الولايات المتحدة الأمريكية أو كندا، مطالبة مشروعة. وقد كتب هو وكُتّاب وفنانون آخرون رسائل عديدة بهذا المعنى إلى أعضاء البرلمان الألماني والمسؤولين في الولايات الاتحادية، أجاب عليها حتى الآن عشرة أعضاء برلمانيين إيجابياً مع رد ودي من **ريشارد فون فايستسكر** رئيس الجمهورية.

ونالت هجمات اليمين الشرسة الكثير من الأجانب المقيمين في ألمانيا، خصوصاً الأتراك الذين يشكلون ثاني أكبر مجموعة سكانية بعد الألمان ويبلغ عددهم الآن ١,٧ مليون وبدأت مشاعر العداء لهم تظهر شيئاً فشيئاً، خصوصاً في المدن كثيفة السكان والتي تعاني من مشاكل اقتصادية واجتماعية وثقافية ودينية. ويدعو الباحث الاجتماعي التركي **فاروق صن** الحكومة إلى العمل على تغيير الانطباع السائد بأن الأجانب هم السبب الرئيسي في مشكلة البطالة، والكف عن سياسة تهييج المشاعر وإشاعة روح العداء ضد «الغرباء».

وفي سؤال لمحطة الـ BBC البريطانية عن مظاهر العنصرية في ألمانيا أجاب الصحفي العربي **عادل إلياس**، أحد المحررين البارزين في مجلة «دير شبيجل» كبرى المجلات الأوروبية، «صحيح أني أعمل منذ عشرين عاماً في مجلة مرموقة وأني مقيم هنا أكثر من ربع قرن، لكن من يعرفني حين أنزل إلى الشارع؟ فأنا أيضاً أجنبي كالآخرين».

جائزة لكاتب يهودي

في هذا المناخ المتوتر وارتفاع حدة الأصوات المعارضة لمشروع الوحدة الأوروبية الشاملة ومعاهدة «**ماسترخت**»، جرت مراسيم تسليم «جائزة السلام» السنوية للكاتب اليهودي الإسرائيلي **عاموس عوز** Amos Os بحضور رئيس جمهورية ألمانيا الاتحادية والسفير الإسرائيلي إلى جانب نخبة من الكتاب والمفكرين والناشرين الألمان. وتبلغ القيمة النقدية للجائزة ٢٥ ألف مارك ألماني فقط، لكن قيمتها المعنوية لا تقدر بثمن، لأن بورصة الكتب الألمانية، وهي أكبر مجموعة دور نشر في العالم، سوف تطبع أعمال عوز كاملة بمئات الآلاف من النسخ، وبذلك تسهم في نشر الفكر الصهيوني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجديد المختفى وراء قناع الأدب الروائى .

من هو عاموس عوز ؟

فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن هربت عائلة **عوز** ذات الأصول الروسية ـ البولونية فى « شيشتل » البولونية إلى أرض فلسطين بسبب الخوف من ملاحقة الألمان لليهود . اسم عائلته الحقيقى هو **كلاوسنر** « Klausner » وهو اسم ألمانى بحت . لكن **عاموس** ، الذى لم يتحمل الصدمة الأوروبية ، غيّر لقب العائلة إلى « **عوز** » الذى يعنى بالعبرية تقريبا « قوة » أو « جسارة » . وقد انتحرت أمه لأسباب مجهولة وهو لم يزل بعد صبياً فى الثانية عشرة من عمره ، وبعد ثلاث سنوات ترك **عاموس** والده الذى كان يتعيش فى مدينة القدس كمعلم لغات خصوصى ، والتحق بمستوطنة يهودية صغيرة « **هولدا** » تضم ٤٥٠ نفراً يتحدثون العبرية بمائة لهجة . اشترك **عاموس عوز** فى حربى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ كجندى إسرائيلى . وكتب منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن ستة عشر عملاً روائياً وتقارير صحفية ومختارات أدبية **وعوز** هو أحد المؤسسين البارزين لحركة « **السلام الآن** » ، التى يقول عنها إنها « حركة صهيونية إنسانية لا تتعاطف بالضرورة مع الفلسطينيين وإنه ليس هناك ما يمكن تسميته بالدم الفلسطينى أو الدم اليهودى : إنما هناك دم برىء وبلد صغير يدعى كل طرف أنه صاحب الحق فى العيش على أرضه . والمرء يقف فى حيرة من أمره . إذ أنه لا يعرف لمن يعطى هذا الحق !

افتتح **عوز** خطبته الاحتفالية بنص توراتى **لأشعيا** أحد أنبياء بنى إسرائيل ، يقول فيه : « **سوف اخلق** لكم سماء وأرضاً جديدتين . وساجعل من القدس مهرجاناً ومن أهلها فرحاً .. الذئب والحمل يرعيان معاً . والسبع يأكل علفاً وتبناً . والمرء لا يصنع بعد الآن شراً ولا جريمة فوق جبل المقدس كله : **هكذا قال الرب** » [**اشعيا ٦٥ ، ١٧ ـ ١٨ ، ٢٥**] **ويردف قوله هذا بنصيحة النبى إبراهيم** لابن أخيه **لوط** بأن يأخذ الأرض التى تقع أمامه وينفصل عنه :

« **إذا أردت أنت الذهاب يميناً ، فإنى سوف أمضى شمالاً ، وإذا أردت أنت المضى شمالاً فإنى سوف أتوجه يميناً** » [سفر التكوين ١٣ ، ٨ ـ ٩] **هذا هو الحل البرجماتى الذى يقترحه عوز** لفض النزاع التاريخى المستحكم فى منطقة الشرق الأوسط : « فلسطين سوف تقام على جزء من الأرض مستقلة وآمنة . وإسرائيل سوف تعيش فى الجزء الآخر بأمن وسلام هذا هو ما قاله الكاتب والعضو النشط فى حركة « السلام الآن » ، والذى تعلم من الحرب مسألة أساسية واحدة تستحق الدفاع ، وهى حرية الإنسان وحقه فى العيش . « إننى سوف أقاتل إذا ما حاول أحد ما أن يجعل منى عبداً » .

لاشك أن **عاموس عوز** نسى ، كأى دبلوماسى يهودى ، شتائم النبى **أشعيا المهلكة** ، تلك التى تعمل بها حكومته حرفياً منذ أن قامت : « **حين تقرب من مدينة لكى تحاربها استدعها إلى الصلح . فإن أجابتك وفتحت لك . فكل الشعب الموجود يكون لك للتسخير ويستعبد لك . وإن لم تسالمك بل عملت معك حرباً فحاصرها . وإذا دفعها الرب إلهك إلى يدك فاضرب جميع ذكورها بحد السيف . وأما النساء والأطفال والبهائم وكل ما فى المدينة ، كل غنائمها فتغتنمها لنفسك وتأكل غنيمة أعدائك التى أعطاك الرب إلهك . هكذا تفعل بجميع المدن البعيدة منك جداً التى ليست من مدن هؤلاء الأمم هنا . وأما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً فلا تستبق منها نسمة**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما ، بل تحرمها تحريماً (اى * إفناء) كما امرك الرب إلهك » . [سفر التثنية ، الإصحاح العشرون] . وفى موضع آخر من سفر يشوع الذى جعله الكاتب السورى حيدر حيدر نصاً فى روايته القصيرة « حقل ارجوان » نرى الأحبار اليهود ينصحون أتباعهم :

تفعل بعاى وملكها كما فعلت باريحا وملكها ، غير ان غنيمتها وبهائمها تنهبونها لنفوسكم . وكان لما انتهى إسرائيل من قتل جميع سكان عاى فى الحقل وفى البرية حيث لحقوهم وسقطوا جميعاً بحد السيف فكان جميع الذين سقطوا فى ذلك اليوم من رجال ونساء اثنى عشر الفاً : جميع اهل عاى ، وغنيمة تلك المدينة نهبها قوم إسرائيل لانفسهم . واحرق يشوع عاى وجعلها تلاً ابدياً خراباً . وعلق ملك عاى على الخشبة إلى وقت المساء ، وعند غروب الشمس امر يشوع فانزلوا جثته عن الخشبة وطرحوها عند مدخل المدينة » .

وفى الوقت الذى وضع فيه عاموس عوز الشيك الألمانى فى جيبه مطمئناً لنشوة الشهرة التى اصابته فى بلد الأعداء القدماء ، تنقل الأخبار ان حكومته حصدت برشاشاتها تسعين مواطناً بين قتيل وجريح فى قطاع غزة وحده ، ممن كانوا يتظاهرون تضامناً مع خمسة الآف سجين فلسطينى فى الأرض المحتلة ويبدو ان المأساة الفلسطينية لم تشكل شاناً او هاجساً كتابياً لعوز الذى تعتمد رواياته موضوعات يهودية صرفة ، وهو الحضرى المتمدن الذى يتحدث بإنجليزية او كسفورد . وهو بهذا المعنى على النقيض من الكاتب المسرحى والروائى فولفجانج هلدسهايمر ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، اليهودى الذى لم يهاجر إلى فلسطين ، حين صرح فى مقابلة تلفزيونية قبل عشرة أعوام ، بأنه كاتب حقق كل ما يطمح إليه اى كاتب آخر من جاد وشهرة ، والمفروض أنه ينعم الآن بحياة هانئة سعيدة فى الريف السويسرى الاخاذ مع زوجته التى يحبها وأبناده المتعلمين ، لكنه ، وهنا يغص هلد سهايمر بكلماته ، ويشعر بأنه كائن بائس : « انا ضحية ؛ اشعر بأنى إنسان محطم لأنى أعيش فى عصر ارتكبت فيه مجزرة « صبرا وشاتيلا » .

عوز يسمى الاحتلال احتلالا والحرب حرباً ومفهومه للأرض مفهوم كوزمو بوليتانى ؛ والأرض حسب اعتقاده لا يمكن تحريرها ، والتحرير يستهدف الإنسان وحده ، وسلام الجليل خرافة لأنه حرب تحت حجة خاطئة « الحرب هى حرب ، مثلما الوردة هى وردة » . لكن الكاتب الإنسانى Humanist عوز لا يريد أن يسمع صوت الفلسطينيين ولا صراخهم : « **لقد اصمت هتافاتهم لصواريخ صدام انهى وإنى اقول لهم الآن وداعاً ، لم اعد اطيق سماع صياحكم ... !!** .

هذا هو سلام عوز النرجسى الذى تعجب من مصريى القاهرة التى زارها ذات مرة ، إذ كيف يمارسون الحب فى بيوت صغيرة شفافة متداعية لا تمنح الأمان ، يسمعون من خلالها ، حتى لو كانت الشبابيك مقفلة ، خطوات العابرين التى تبعد عن آذانهم مجرد عشر سنتيمترات ؟ !

• الأخوان هانس وصوفيا شول كانا عضوين فى جماعة « الوردة البيضاء » التى كانت تضم عدداً من الطلبة ذوى الأصول البرجوازية . وكانا قد اعدا خطة لاغتيال « **ادولف هتلر** » وتم إعدامهما فى منتصف عام ١٩٤٤ بعد اكتشاف العملية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبـــرى حـــافظ

«بيرتى البرلينى»
المسرح والانهيار المزدوج للحضارة الغربية

تؤكد مسرحية هاوارد برينتون Howard Brenton الجديدة التى تعرض حاليا على مسرح « الرويال كورت » الإنجليزى (بيرتى البرلينى Berlin Berti) أن هذا الكاتب المسرحى البارز قد استطاع أن يتغلب على عثرات علاقته الدرامية مع طارق على والتى جنت كثيرا على عمليه المسرحيين الأخيرين . وأن ينهض من عثرات هذه العلاقة الدرامية الضارة التى أدى عمله فيها مع مهيج سياسى سابق ذى حس فنى غليظ وقدرات سياسية لا ترفدها أية موهبة أدبية إلى طغيان العناصر المذهبية على سيولة البنية الدرامية وإحكامها الشاعرى الذى اتسمت به كثير من أعماله السابقة . وإلى تحول عمليه الأخيرين (ليال إيرانية Iranian Nights) و(ذهب موسكو Moscow Gold) إلى ضرب من مسرح الدعاية السياسية الفجة التى تعتمد على ردود الفعل الآنية على الأحداث السياسية ، ولكنها سرعان ما تفقد أهميتها وصلاحيتها للعرض والمشاهدة بعد انصرام الحدث السياسى بوقت غير قصير . وهذا ما ينأى بهذه الأعمال عن المسرح الجيد الذى يصدر بلا شك عن واقع حضارى معين ، ويستجيب لمتغيرات هذا الواقع وأحداثه السياسية ، ولكنه يطمح فى الوقت نفسه إلى تجاوز الآنى والعرضى والكشف عما يكمن وراءه من جوهر قادر على مخاطبة الإنسان والتأثير فيه بعد انصرام الحدث وتجاوز مواضعاته . بل إن قيمتها الفنية حتى فى وقتها كانت محدودة للغاية ، بل وتدهورت من المسرحية الأولى المعقولة نسبيا برغم سلبياتها حتى المسرحية الثانية التى أساءت إلى اسم برينتون وتاريخه المسرحى .

وليست القدرة على إنتاج هذا النوع من المسرح الجيد القادر على تجاوز اللحظة والتأثير فى المتلقى بعيدا عن الظروف التاريخية والحضارية بل وحتى الثقافية التى أنجبته ببعيدة عن هاوارد برينتون الذى يعد واحدا من أبرز كتاب الموجة الثانية فى

المسرح الإنجليزى المعاصر . فقد واصل الكتابة للمسرح دون انقطاع منذ الستينيات وحتى اليوم ، وحظيت أعماله الجادة والجيدة باهتمام جمهور المسرح الجاد والنقاد على السواء ، وعرضتها أبرز الفرق المسرحية الإنجليزية من المسرح القومى إلى فرقة شكسبير الملكية إلى فرقة المسرح الإنجليزى بالرويال كورت وغيرها من فرق المسرح الجاد . فقد سبق له أن كتب وحده الكثير من المسرحيات المهمة مثل

(**انتقام** Revenge) و(**كريستى محبا** Christie in love) و(**ثمر** Fruit) و(**عظمة** Magnificence) و(**حناجر مبحوحة** Sore Throats) و(**العبقرى** The Genius) و(**رجال الشرطة النائمين** Sleeping Policemen) و(**الشعر اللعين** Bloody Poetry) و(**جرينلاند** Greenland) و(**مراعى إبسوم** Epsom Downs) و(**الرومان فى بريطانيا** the romans in Britain) و(**الليلة الثالثة عشرة** Thirteenth Night) و(**أسلحة السعادة** Weapons of Happiness) و(**مسرحية تشرشل** the Churchill Play) و(**مات هيسّة** Hess id Dead) بالإضافة إلى مسرحيتين كتبهما مشاركة مع مجايله **دافيد هير** David Hare وهو أحد أبرز كتاب المسرح الإنجليزى المعاصرين وهما (**براسنيك أو الرقبة النحاسية** Brassneck) و(**برافدا** Pravda) وقد حققت هذه الأخيرة نجاحا كبيرا ليس فقط لأنها قدمت على خشبة المسرح القومى البريطانى وقتها ، ولكن أيضا لأنها انتقلت بعد ذلك للعرض فى « الويست إند » واستقطبت اهتمام المسرحيين فى عدد من بلدان أوروبا ومسارحها . وربما كان نجاح هذه المسرحية الأخيرة هو الذى شجعه على كتابة عمل مشترك مع طارق على ، لكن شتان بين أن يتعاون كاتبان مسرحيان موهوبان على كتابة عمل مسرحى واحد ، وبين أن يتعامل كاتب مسرحى موهوب مع سياسى سابق فيحمل المسرحية برؤاه السياسية المبهظة ويجهز بذلك على دراميتها وقدرتها على النفاذ إلى العقل والقلب على السواء .

والواقع أن من يتابع مسرح هاورد برينتون ، وقد وفرت لى الظروف فرص مشاهدة عدد من مسرحياته على المسرح الإنجليزى على مر السنين ، يلاحظ أن هناك خيطين أساسيين أو خاصيتين بارزتين أو ملمحين كبيرين يتخللان معظم أعماله ، أولهما هو الاهتمام بالجانب السياسى فى العمل المسرحى والواقع الأوروبى معا ورؤية بريطانيا كجزء من كيان أوروبى أوسع ، بل وكيان إنسانى أشمل . بصورة تبدو فيها محاولة سبر أغوار الواقع السياسية وكأنها واحدة من سبل إرهاف وعى الإنسان بما يدور له وما يجرى فى عالمه فى الوقت نفسه .

ويتجلى فيها الاهتمام السياسى لا كعنصر مضاف لتفاصيل الواقع الإنسانى أو الحدث الدرامى أو كزائدة مفروضة عليه ، وإنما كجوهر فاعل فيه ، ولا يمكن سبر أغواره دون الوعى بحركية فاعليته تلك ومساراتها . **فبرينتون** من أكثر كتاب المسرح الإنجليزى المعاصر اهتماما بإبراز الجوانب السياسية فيما يتناوله من موضوعات ، ومن أحرصهم على تأكيد مسئولية المؤسسة عما يدور فى الواقع الاجتماعى ودورها فى تخليق مشاكله . أما الخيط الثانى فهو الوعى بأن المسرح لا يكتب عن الواقع فحسب ، وإنما يكتب كذلك عن المسرح ويدير حوارا مع غيره من الأعمال الأدبية والفنية . وتكشف عناوين بعض المسرحيات التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذكرتها بوضوح عن هذا الوعى ، ناهيك عن تفاصيل نسيج البنية الدرامية ذاتها . فمسرحيته الأولى **(انتقام)** تحيلنا إلى مأسى الانتقام الإليزابيثية الشهيرة فى المسرح الإنجليزى من شكسبير إلى **توماس كيد** . و**(العبقرى)** تدير حوارا خصبا مع مسرحية دوورينمات الشهيرة **(علماء الطبيعة)** وتنطوى **(الشعر اللعين)** على جدل من نوع فريد مع الشعر واستقصاءاته التوليدية ، بينما تدير **(مسرحية تشرشل)** حوارها التناصى مع كل أعمال هذه الشخصية الشهيرة فى التاريخ الإنجليزى والمعروفة أيضا بكتاباتها الغزيرة ، وليس بدورها السياسى فحسب . أما **(جرينلاند)** فإن اسمها الإنجليزى نفسه ويعنى الأرض الخضراء ، هو التجسيد اللغوى لليوتوبيا ، والمسرحية كلها عبارة عن جدل بين أى يوتوبيا عصرية محتملة وغيرها من اليوتوبيات الشهيرة من جمهورية أفلاطون وحتى يوتوبيا **توماس مور** . أما **ليال إيرانية** فإنها تنهض بنية وخيالا على **(ألف ليلة وليلة)** التى تسمى فى الإنجليزية بـ **(الليالى العربية)** هذا الوعى المتقد بدور التناص فى الإبداع الأدبى عامة والعملية الدرامية خاصة هو الذى يوسع أفق مسرحيات **برينتون** ويكسبها مذاقها الفريد .

وتتجسد هاتان الخاصيتان فى مسرحيته الجديدة **(بيرتى البرلينى)** التى تدور حول الموضوع الرئيسى الذى يستحوذ على عقل أوروبا منذ مطالع التسعينيات بشكل كبير وهو ماذا يعنى انهيار أوروبا الشرقية ؟ وما هى آثار هذا الانهيار على بقية أوروبا أولا وعلى بقية العالم ثانيا ؟ وهل يعنى انهيار الشرق انتصار الغرب ؟ ، أم أنه الثمن الفادح الذى تدفعه أوروبا كلها حتى تقيل عثرات النظام الغربى من الانهيار كذلك ؟ وهل ثمة أمل فى مستقبل مغاير تتحلل فيه أوروبا من إرث هذا الانهيار المزدوج لشرقها وغربها معا ؟ وغير ذلك من الأسئلة المهمة التى تثيرها المسرحية . وهى أسئلة لا يمكن سبر غورها حقيقة دون فهم شبكة العلاقات التناصية الشيقة التى تقيمها المسرحية مع عدد من النصوص الأساسية بدءا من قصة **صلب المسيح** وقيامته التى يستدعيها التوقيت الزمنى للمسرحية وحتى مسرح **بيرتولت بريخت** الذى تتسمى باسمه شخصية العنوان **بيرتى** بعد استخدام الاختصار الشعبى لها ، ورواية **لويس كارول** Lewis Carroll الشهيرة **(مغامرات أليس فى بلاد العجائب** Alic's Adventures in Wonderland التى أعطت اسم بطلتها لشخصية الأخت الرئيسية فى المسرحية ، ورواية **جيمس بارى** James Barrie **(بيتر بان** Peter Pan التى منحت المسرحية نهايتها المتفائلة . فالمسرحية ، كغيرها من أعمال **برينتون** الجيدة لا تتناول الواقع السياسى بشكل مباشر ، وإنما من خلال معالجتها لآثاره الدفينة التى استحالت إلى قسمات أساسية فى الشخصيات ، وكشفها عن إطلالاته المراوغة من خلال أبسط تصرفات الشخصيات وأقل الأشياء التى تؤثر فى حياتها بشكل طبيعى .

ومن البداية يؤكد لنا **برينتون** فى مقدمته لنص المسرحية المطبوع أن نواة المسرحية ترجع إلى حدث وقع بالفعل فى برلين الغربية ، وأن هذه النواة ما لبثت أن مرت بمجموعة من التحولات التى انتابت تفاصيلها الواقعية وأحالتها إلى عمل مسرحى متشابك الأحداث والشخصيات . ولما قرر **برينتون** إدارة مسرحيته خلال أيام عيد القيامة الثلاثة فى أبريل عام ١٩٩٠ جمع مادة وثائقية هائلة لكل

ما جرى فى العالم ، والعالم الغربى خاصة ، فى هذه الأيام الثلاثة . وقد قدم له مسرح « الرويال كورت » الذى قدم له فكرة مسرحيته فريقا من الباحثين الذين جمعوا له هذه المادة ، ولو لم يساهم المسرح فى تهيئة المادة اللازمة للكاتب لا ستغرقت عملية الإعداد للمسرحية سنين ولكنها البنية الفنية الراسخة التى نفتقر لها كلية فى واقعنا المسرحى العربى ، والتى تهيىء للكتاب فى الغرب العون الذى يمكنهم من مواصلة الإبداع وتركيز طاقتهم فى العملية الإبداعية بدلا من تبديدها فى البحث والتجميع . وساعده هذا الفريق كما يقول لنا فى مقدمة مسرحيته على جمع أرشيف كامل لهذه الأيام الثلاثة يتكون من كل الصحف اليومية وعشرة شرائط فيديو (٣٠ ــ ٤٠ ساعة) تضم المادة التى قدمتها كل القنوات التليفزيونية الأربع فى بريطانيا ، فضلا عن مجموعة شرائط لجميع نشرات أخبار هذه الأيام الثلاثة فى التليفزيون الإنجليزى بما فى ذلك محطة (سكاى الإخبارية) التى تذيع أخبارا بشكل متواصل ، وكذلك أشرطة صوتية بالنشرات والمواد الإذاعية ، فضلا عن يوميات وملاحظات الفريق الذى قام بجمع هذه المادة كلها . ومع أن هذه البداية توحى باننا امام عمل وثائقى ، فإنه ليس بالمسرحية اى اثر للوثائقية ، ولكنها محاولة التعرف العميق على اللحظة الزمنية التى اختار الكاتب أن يدير فيها مسرحيته . وإبقاء كل تفاصيلها حية فى ذهنه وهو يرسم حركة الشخصيات ومسار الأحداث وكلمات الحوار ، بحيث يصدر كل عنصر من عناصر المسرحية عن وعى عميق بتفاصيل السياق الذى دار فيه . وربما كان هذا هو السبب فى أن برينتون احتاج أن يعيش فى هذا المناخ الذى جمع مادته لفترة طويلة حتى كتب المسرحية فى صيف العام التالى ، ولكنه لم يستخدم من هذه المادة اى شىء منظور او مباشر . وكأنه نفذ نصيحة الشاعر العربى القديم الذى نصح من جاء يسأله كيف يصبح شاعرا بأن طلب منه أن يحفظ عدة آلاف من أبيات الشعر فلما حفظها وعاد إليه طالبه بأن ينساها ، حتى إذا أنسيها استطاع ان يبدأ فى كتابة قصيدته .

كان هذا هو حال برينتون فى هذه المسرحية ، لأننا لا نعثر فيها على أثر لكل ما دار فى هذه الأيام الثلاثة . فالمسرحية تحكى لنا قصة أختين إنجليزيتين ، اختارت كبراهما « روزا » الحياة فى برلين الشرقية وتزوجت من أحد رعاة الكنيسة بها . وخبرت معه هناك ما يعرض له من عنت بسبب معارضته لسياسة الدولة الرسمية باسم الدين ، وإيوائه للمنشقين عليها فى الكنيسة وتحويلها إلى مركز لنشاط المعارضة ضد الدولة . اما الأخت الثانية « اليس » فقد فضلت البقاء فى لندن وعملت أخصائية اجتماعية فى منطقة جنوب العاصمة الفقيرة ولكن خبرتها فى التعامل مع عنت الظروف الاجتماعية التى عاشها فقراء لندن فى الثمانينيات تحت وطأة الحكم التاتشرى ومشروعه الرأسمالى الشرس لا تقل هى الأخرى عن معاناة أختها الكبرى تحت وطأة الحكم البوليسى فى برلين ومشروعه الاشتراكى المستبد . فالمسرحية تبدأ ، يوم الجمعة الحزينة أو يوم صلب المسيح وهو أول أيام عيد القيامة ، فى شقة من شقق الإسكان الشعبى الفقيرة فى جنوب لندن حيث تعيش اليس لا فى بلاد العجائب هذه المرة ، ولكن فى أرض الكوابيس التى خلفها الحكم التاتشرى مع ساندى وهو شاب من الطبقة العاملة ولكنه بلا عمل . وقد تراكمت حولهما القاذورات فى هذه الشقة الضيقة التى تشغى بالبق والقذارة . ويحاول ساندى أن

يوقظها ، من نومها أو غيبوبة المخدر لا فرق ، على حقيقة القذارة التى تراكمت حولها ، لا قذارة الشقة وحدها ، وإنما قذارة العالم الذى اولعت بسماع أخباره والاستمتاع بتكرارها من نشرة إلى أخرى ومن محطة إلى أخرى . فسوف ندرك فيما بعد أن إدمانها على معرفة أخبار العالم من حولها وقد انشغل بأنباء المدفع العملاق الذى تحاول العراق إنتاجه ، أو بالأحرى سوغ من خلال هذا الانشغال للعالم ما ينتويه من شر للمنطقة بأسرها ، وربما لمناطق أخرى غيرها ، هو نوع من التعلل بقذارة العالم لتخفيف حدة شعورها الداخلى بالخراب والقذارة .

ولا ينجح ساندى فى إيقاظها ، ولكنه ينجح فحسب فى المساهمة فى تدمير العالم من حولها حينما يحطم زجاج نافذة الحجرة المأهولة الوحيدة فى البيت والتى ينام فيها ثلاثتهم بعد أن احتلت الحشرات والبق بقية الحجرات ، ويغادر ساندى البيت بحثا عن لوح خشبى يسد به النافذة التى تحطم زجاجها ، بينما تستيقظ اليس ببطء على حقيقة الخراب والقذارة التى تحيط بها والتى بدأت فى التسلل إلى داخلها دون أن تدرى . فأغلب القسم الثانى من الفصل الأول مكرس لتقديم طقس الاستيقاظ هذا بمختلف دلالاته الواقعية والاستعارية . فاستيقاظ اليس من النوم ومن غيبوبة المخدر الذى تناولت منه جرعة كبيرة ومحاولتها تذكر ما دار لها فى الليلة الماضية بمساعدة تلك الفتاة الصغيرة جوانا التى عادت معها من مواجهتها لبائع المخدرات وراء محطة «وترلو» هو اداة المسرحية لا لتقديم هاتين الشخصيتين اللتين تنطويان على قدر كبير من التماثل ومقدار أكبر من التضاد فحسب ، وإنما للتعرف على آثار العصر الثاتشرى برمته على شريحتين اجتماعيتين مختلفتين وجيلين متعاقبين . فاليس تنتمى للطبقة الوسطى بينما تنحدر جوانا من الشريحة العليا فى الطبقة العاملة . واليس فى الثلاثين من عمرها ، ولكن جوانا لم تبلغ العشرين بعد ، وهى تكمل مع ساندى الذى تجاوز العشرين الوجه الآخر للطبقة العاملة . فوعى المسرحية بالزمن من أهم عناصر توسيع أفق المعنى فيها .

لأن هناك نوعا من التراتب فى الأعمار ، ستكتمل بقية حلقاته حينما نتعرف على الأخت الكبرى روزا وهى فى منتصف الأربعينيات من عمرها وعلى بيرتى الذى بلغ الخمسين . لكما أن لجوء المسرحية إلى ما أدعوه **باستراتيجية المرايا المتقابلة** يرهف من فاعلية هذا الوعى بالتراتب العمرى فى المسرحية . ففى مواجهة كل شخصية تطرح المسرحية من خلال شخصية أخرى صورة لها فى المرآة ، لا تكتفى بإبراز بعض ملامحها الخافية عليها وعلى المشاهد معا ، وإنما تسعى إلى خلق نوع من التكامل بينهما ، ومن هنا فإن استراتيجية المرايا المتقابلة فيها هى استراتيجية تغاير وتكامل فى وقت واحد . بل إن البنية المسرحية كلها تنهض على هذا المبدأ الدرامى الذى يخلق جدلا بين شقى المسرحية فيضىء كل منهما الآخر ، ويوسع من افقه الدلالى والتأويلى فى الوقت نفسه .

ففى موازاة قصة الدمار الذى انتاب اليس والذى نعرف أنه أدى إلى مقتل طفل على يد أبويه نتيجة لحكمها كأخصائية اجتماعية بإعادته لهما لرعايته ، والذى انتاب جوانا ودفعها لفقء عين تاجر المخدرات الذى اراد اغتصاب اليس ليلة الجمعة الحزينة ومعاناة كل منهما على صليبها الخاص تقدم لنا المسرحية فى فصلها الثانى صليبا آخر هو صليب الأخت الكبرى روزا التى سخرت حياتها بحق لخدمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصليب والتبشير بالمسيحية فى مجتمع شيوعى كافر مع زوجها القسيس وتعود إلينا بعد انهيار سور برلين وقد جاءت لأختها بهدية قيمة هى قطعة حجر من سور برلين . لكن هذا الانتصار نفسه هو صليبها ، فقد اكتشفت عشية انهيار النظام القديم أن زوجها الذى كرست حياتها لخدمة قضيته وعانت ما عانت من عسف أجهزة الأمن القمعية كان فى واقع الأمر أحد عملاء أجهزة « ستازى » الأمنية فى ألمانيا الشرقية . وأن انتصار فريقه لم يتم نتيجة انهيار النظام القديم وإنما بإرادته ، حيث صدرت أوامر المخابرات السوفيتية « كى جى بى » للنظام الألمانى بعدم تصدى الـ « ستازى » للمظاهرات بل وتشجيعها . فتقرر حزم حقائبها والعودة إلى لندن التى ليس لها بها سوى شقيقتها اليس التى كانت تكتب لها خطابات مشرقة عن الحياة الرخية فى « الجنة » الغربية ، وتخترع فيها عالما تمزج فيه تفاصيل بلاد العجائب التى تحلم بها بجغرافيا الوهم الإنجليزية فى العصر الثاتشرى . وحينما تعود الأخت الكبرى « روزا » يصدمها الواقع الفظ الذى يتجاوز فى شراسته كل كوابيسها ، ولما تلوم أختها على ما كانت تبعث به إليها من أكاذيب ، تصرخ فيها ماذا! كنت تتوقعين منى أن أكتبه لبطلة تحارب الشر الشيوعى ، وتسعى إلى إعلاء كلمة الرب بين الكفار ؟ أتريديننى أن أخبرك بأن ما يدور هنا ليس خيرا مما تحاربينه هناك ؟ ولا تكتفى المسرحية بهذا الجدل الحاد بين العالمين ، ولكنها تأتى ببيرتى ضابط جهاز الأمن السرى « ستازى » الذى طالب « روزا » ليلة سقوط حائط برلين بضمه إلى قطيع المؤمنين وتخليص روحه من آثامها إلى لندن بحثا عن روزا وطلبا للزواج منها . فلم تقتصر توبته على الجانب الدينى وحده ، ولكنها تمتد إلى الجانب الأيديولوجى كذلك حيث أصبح أحد رواد الرأسمالية الجديدة ومغامريها الطموحين بالثراء السريع وسرعان ما يشغل ساندى لديه فى محاولة من المسرحية لتحقيق تحالف بين ضحايا النظامين ، وللتأكيد على أطروحة الانهيار المزدوج لهما فى الآن نفسه .

ARCHIVE

فوزى سليمان

أيام قرطاج السينمائية الرابعة عشر جنوب . جنوب . شمال

منذ تأسست « أيام قرطاج السينمائية » على يد الطاهر شريعة عام ١٩٦٦ ، كان الهدف الأساسى توثيق التعاون والحوار بين الجنوب والجنوب ، أو تأكيد التواصل بين السينمات العربية والأفريقية ، وتعرف العرب ــ سينمائيين ونقاداً وصحفيين ــ على سينما أفريقية جديدة . وبدأت محاولات جادة لإقامة أسواق إقليمية أفريقية للفيلم الأفريقى .. وظهرت بوادر لإقامة صناعة سينمائية أفريقية . وحينما فاز المخرج السنغالى الكبير عثمان سمبينى بجائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان فينيسيا سنة ١٩٨٨ عن فيلمه « معسكر تياروى » ، كان هذا تأكيداً لنجاح الجنوب ــ الجنوب فى الشمال ، حيث كان إنتاجاً مشتركاً أفريقياً عربياً بين السنغال والجزائر وتونس . وأخذ الشمال يهتم بسينما الجنوب ــ وظهرت أفلام أفريقية عديدة من خلال الإنتاج المشترك مع محطات التلفزيون ــ والهيئات الأوربية . ودعت مهرجانات السينما الأوربية مثل « نانت للقارات الثلاث » وأميان ومونبلييه وبياستيا فى فرنسا ، ولوكارنو فى سويسرا بل كان وفينسيا أفلاما أفريقية ومنحتها الجوائز والدعم المالى . وقامت مهرجانات وأسابيع للسينما الأفريقية فى أوربا وفى كندا .. لم تعد قرطاج هى مركز جذب الفيلم الأفريقى ، أصبحت تعرض الافلام بعد أوربا .

ومن هنا جاء مسعى الإدارة الجديدة لمهرجان قرطاج فى دورته الأخيرة ــ وهى الرابعة عشرة ــ التى أقيمت بين الثانى والعاشر من أكتوبر ١٩٩٢ إلى جذب أفلام أفريقية فى عروضها الأولى . تنجح فى دعوة الفيلم الجديد للمخرج إدريسا ودراجو ــ من بوركينا فاسو : « سامبا تراورى » فى عرضه العالمى الأول ، وتقيم له تكريما تعرض فيه كل أفلامه لأول

فيلم إفريقى

مرة فى تونس ، وتمنحه الدولة وسام الفنون الذى يقلده له وزير الثقافة التونسى فى حفل خاص ثم ــ فى النهاية ــ يفوز بالتانيت الفضى بقرار لجنة التحكيم التى رأسها المخرج السنغالى عثمان سمبينى . وتنجح الإدارة الجديدة فى دعوة أفلام افريقية جديدة للمسابقة الرسمية ولبرنامج رسمى مواز باسم « آفاق جديدة » ، ترصد له الجوائز من قبل الهيئات السينمائية والثقافية والسياسية .

ولم يكن هذا هو الإغراء الوحيد للسينما الأفريقية .. هناك ــ وهذا هو الأهم ــ إغراء الإنتاج المشترك . أو التحويل من قنوات التلفزيون ومؤسسات وشركات الإنتاج الأوربية ، وذلك من خلال ورشة المشاريع التى ترشح للدعم المالى ، وتضم اربعة عشر فيلما افريقيا وعربيا ، والباب بالطبع مفتوح فى المستقبل كما عقدت ندوة دولية موسعة حول الإنتاج السينمائى فى الجنوب وأسواق الشمال .

وقطعا لم تكن السينما العربية بعيدة عن الاهتمام ، إنما لوحظ أن كثيرا من الأفلام العربية فى المسابقة وخارجها سبق عرضه ــ ومنه من فاز بجوائز ــ فى مهرجانات سابقة ، مثل الفيلم التونسى « شيشخان » ــ إخراج محمود بن محمود والفاضل الجعايبى . والمصرى « شحاذون ونبلاء » لأسماء البكرى بعد رحلة طويلة مع المهرجانات والجوائز والمغربى « شاطىء الأطفال الضائعين » لجلال فرحانى ، و « الجزائريين »

شاطىء الاطفال الضائعين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راضية » لمحمد الأمين رباح ، — و « صحراء بلون » لرابح بوبراس ، واللبنانى « شاشا » من الرمل لرنده شهال لكن يحسب للمهرجان نجاحه فى دعوة الفيلم السورى « الليل » لمحمد ملص ، الذى أحضر من معامل باريس راسا حيث عرض بماكينتين منفصلتين — وتوقف لتغيير المكبرات خمس مرات ، ثم يتوج — فى النهاية — بالتانيت الذهبى ، الذى كان قد حصل عليه نفس المخرج عن فيلمه الأول « أحلام المدينة » عام ١٩٨٤ ، كما يحسب له دعوة فيلم « خريف أكتوبر فى الجزائر » للمخرج الجزائرى الشاب ماليك الأخضر حامينا — ابن المخرج المعروف الأخضر حامينا — لعرضه العالمى الأول . وهو إنتاج مشترك مع فرنسا ، وفاز بجائزة العمل الأول ، وقوبل كل من الفيلمين بحماس جماهيرى كبير

فى « الليل » — عن رواية « إعلانات عن مدينة » من تأليف المخرج وسيناريو له مع أسامه محمد (مخرج « نجوم النهار ») .. يرجع ملص إلى ما وراء تاريخ وأحداث فيلمه الأول « أحلام المدينة » — إلى فترة الانتداب الفرنسى وثورة ١٩٣٦ الشعبية ، من خلال ذكريات فتى عن أبيه المجاهد ، الذى يرقد رفاته فى القنيطرة التى دمرها الإسرائيليون بعد احتلالها عام ١٩٦٧ ، وذلك على لسان أمه التى تسترجع التاريخ العربى . وقضية فلسطين .. والانقلابات العسكرية .. والانتفاضات الوطنية ، والتمزق ، والأحلام المحبطة .. وذلك فى صور شاعرية بكاميرا يوسف بن يوسف .. وقد شاركت فى إنتاج الفيلم مع المؤسسة العامة للسينما السعودية القناة السابعة الفرنسية وشركة لبنانية خاصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويثيرنا فى فيلم « خريف أكتوبر » شجاعته فى الاقتراب من أحداث دامية مازالت لها حساسياتها كانت قد وقعت فى الجزائر بين سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٨ ، حينما تشتد الظروف الاجتماعية والاقتصادية وتلقى بثقلها على الشباب الذى تستغله عناصر متطرفة .. وذلك من خلال شخصيات أسرة جزائرية ، تضم العازف الموسيقى الذى يعمل فى ناد ليلى ، والأخ الملتحى الذى يحاول فرض إرادته على أخته .. وهناك المذيعة التى تؤمن بحقوق المرأة .. والزوجة المطيعة التى تخضع لزوجها الرجعى .. ينصهر كل هؤلاء فى الأحداث .. ويحدد الفيلم أسباب الأزمة فى الافتقار للحرية والديمقراطية ، والفكر المتطرف ، وعدم مصداقية الإعلام وقد استفاد المخرج من مواد توثيقية سينمائية وتليفزيونية .. استطاع أن يدمجها بالأحداث الدرامية .. ولا شك أنه قد أتيحت له إمكانيات لا تتاح عادة لمخرج شاب فى فيلمه الأول .. ولا ننسى أنه عاش فى وسط فنى ، ومثل فى أفلام سياسية من بينها « زد » لكوستا جافراس ، وفى بعض أفلام والده ، وأخيراً يتألق بطلاً لفيلمه الأول الذى شارك فى كتابة السيناريو له .. يحاول أن يتخذ له مكانا فى عالم الإبداع السينمائى العربى .

وقد تحقق التوازن فى الجوائز إلى حد كبير ، فإلى جانب الأفلام العربية والأفريقية التى أشرنا إليها فى السياق ، يفوز فيلم « عيون بونتا الزرقاء » لفلورا جومز بالتانيت البرونزى ، كتحية لسينما أفريقية فائقة ، ويفوز فيلم « رابى » لجاستون كابورى من بوركينا فاسو بجائزة لجنة التحكيم ، وهو أقرب

إلى أن يكون ببساطة وموضوعه — صداقة طفل بسلحفاة — فيلماً للأطفال . ويحصل الممثل المصرى احمد زكى على جائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم « ضد الحكومة » لعاطف الطيب ، المحامى الذى يتحايل على القانون فى قضايا المخدرات والتعويضات حتى يقع حادث لابنه فيتحول إلى طريق الحق والشرف مطالباً بمحاسبة الكبار . وتفوز الممثلة المغربية سعاد فرحاني بجائزة احسن ممثلة فى فيلم « اطفال الشاطىء الضائعين » .. نصفق لها مرة أخرى بعد فوزها فى مهرجان السينما العربية الذى اقامه معهد العالم العربى فى باريس فى شهر يونيو الماضى .. فى دور المرأة التى تتحدى الأسرار والتقاليد البالية فى قرية الملح .. ويفوز الفيلم التونسى « شيشخان » للمخرجين محمود بن محمود وفاضل جيابى بجائزة احسن مساهمة فنية ..

دعنا من الجوائز .. ولنتامل أو نتساءل هل من قضايا أو هموم مشتركة بين السينمائيين الأفارقة والعرب .. ؟ ! طبعا ومن بينها قضية « الغربة » .. الغربة عن الوطن .. فى الفيلم الجزائرى « شاب » ، الفتى الجزائرى الذى ولد ونشأ فى فرنسا .. وجد نفسه غريبا فى وطنه .. يضطر للعودة ليجد نفسه مجنداً فى الجيش الفرنسى .. فى الفيلم السنغالى « توباب بى » .. تعرف على الأفارقة الذين يعيشون فى باريس ومنهم من احترف احقر المهن .. فى الفيلم الفلسطينى — الكندى : « ليالى الغربة » ، حياة أسرة فلسطينية هاجرت إلى كندا .. والصراع بين جيل الآباء المتمسك بالتقاليد وجيل الابناء الذى نشأ فى الغرب .. من غانا فيلم « من يحتاج إلى قلب » عن حياة ومعاناة السود فى لندن .. فى الفيلم الجزائرى : « ظلال بيضاء » عامل جزائرى يقاسى الحياة فى باريس ولا يعود لوطنه إلا مطروداً من السلطات .

موضوع آخر هو الصراع بين التقاليد والحياة الحديثة .. القديم والجديد .. فى الفيلم الجزائرى « راضية » ، الشابة الممزقة بين التقاليد — شبح أختها المحجبة — ومتطلبات الحياة العملية .. فى « لارا » من بوركينا فاسو .. الصراع بين العرف فى القرية والتعليم الحديث فى المدينة .. فى الفيلم المغربى « حب فى الدار البيضاء » ، الفتاة التى تريد حريتها .. ووالدها المحافظ .. ولكنه المدعى المنافق الذى يعيش حياتين ، فى الفيلم الجزائرى القصير « نساء من الجزائر » محاولة المرأة تحدى تابوهات المجتمع الرجالى والانعتاق من سيطرته ..

وفى إطار المهرجان عقدت ندوة عن « سينما المرأة » ، وقدم برنامج خاص لأفلام النساء .. لن أحدثك عما قيل عن سينما المرأة .. وهل هناك سينما للمرأة .. لها خصائصها .. ومشاكل المرأة فى الإنتاج .. إلخ فهى أحاديث معادة فى كل ندوة وفى الشرق أو الغرب ، لكننى اتوقف عند شهادة الكاتبة الجزائرية آسيا جبار ، وتجربتها الأولى فى السينما ، ومشروع فيلمها الجديد . تنطلق فى حديث شيق بالفرنسية طارحة السؤال : « لماذا أعود إلى السينما ؟ » .

قالت آسيا جبار :

— إن لى رغبة أن أنجز أفلاما .. هذا يرتبط بحياتى التى كرستها أساساً للأدب . كتبت بلغة أجنبية هى الفرنسية وأحيانا بلغتى المحلية . أعمال تتعلق ببلادى وهى الجزائر هى المغرب العربى ، هى افريقيا ، نظرت للسينما نظرة المتصوف الذى يرقص وجداً . إنجاز الفيلم مغامرة . يمثل فيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصراع بين اختيارات، ما يجب ان يظهر وما يجب ان يبقى مختبئا.

عندما أردت أن أتحدث عن نساء جبل النوبا .. كنت أرغب أن أتحدث عن الأجداد الذين يبعثون فى التاريخ الأسطورى، انتقل التاريخ من خلال الأساطير إلى الأجيال الحاضرة. ولأننى كتبت رواياتى وكتبى بالفرنسية فإننى فى توجهى للسينما أعبر بالعربية، جئت إلى مهرجان قرطاج عام ١٩٧٤ ومعى شريط قصير لا يضم إلا خمسة عشرة دقيقة حوار والباقى أغان .. فى الخمسة عشر دقيقة تحدثت خمس نساء عن حرب التحرير منهن من تتكلم بالعربية ومنهن من تنطق بالبربرية .. تحدثت كل واحدة عن المأساة التى عاشتها، وعلى الوعود التى قدمتها إلى زوجها أو أخيها للعناية بجثته عند استشهاده. طلب منى زملائى الجزائريون سحب شريطى من المسابقة، رفضت لأنه شريط هؤلاء النسوة اللاتى تحدثن عن حياتهن. ومع هذا سحب الفيلم وعرض خارج المسابقة ليعرض بعد هذا فى مهرجان فينيسيا ويحظى بتقدير كبير.

وهكذا .. فيلمى الجديد ليس فيلمى .. بل فيلم السيدة عمروش، التى ارسلتها أسرتها إلى جنوب فرنسا حيث تعلمت فى مدرسة فرنسية. بعد اربعة عشر عاما عادت إلى القرية. كان المجتمع التقليدى حينئذ يعتبر أن وظيفة المرأة أن تحلب وتقوم بأعمال الزراعة .. بعد خمس سنوات تتزوج رجلاً قبائليا .. ثم تهاجر الأسرة عام ١٩٠٨ مع زوجها وأطفالها إلى تونس .. يبدأ الفيلم فى هذه المرحلة حينما عرفت السيدة عمروش الهجرة بكل أنواعها .. أقامت فى حى عربى وهى التى تتكلم البربرية .. ثم فى حى يسكنه الإيطاليون وهى لا تعرف الإيطالية .. ثم ذهبت إلى أوربا .. وأخذت تكتب عن حياتها، وجدت الفرنسية أطوع لها فكتبت بها .. عن حياتها والهجرة المغاربية إلى أوربا. كانت الفرنسية لغة أساسية فى المغرب العربى فى حين كانت البربرية لغة الأغانى .. فى الفيلم تجد اللغتين؟ إننى أحاول إيجاد توازن بين البربرية والعربية والفرنسية.

تستطرد آسيا جبار فى حديثها عن أثر الصورة — أو حسب قولها سلطة الصورة — فى الجزائر .. إنها سلطة مغرية وهادمة للثقافة، إنها تلعب الدور الذى كان يلعبه الاستعمار من قبل، فالصورة تهيمن على الذاتية والهوية. الصورة التى تراها صورة امريكية. الأمريكيون أهدوا الجزائر مسلسل «دالاس» كمكافأة للدبلوماسية الجزائرية التى ساعدتهم فى طهران!

«ملايين من العائلات الفرنسية تشاهد القنوات الأوربية والفرنسية .. يتعلق أطفالهم بالشكولاته والجبن واللعب .. وهى أشياء لا يجدها أطفالنا فى الجزائر، ولهذا يصابون بإحباط .. وهناك أحيانا أفلام جنسية .. هذا العرى يثير الأصوليين .. وإذا كان يقدم فى التلفزيونات الأوربية فى إطار ثقافة أوربية .. فهو عندنا يؤدى إلى تصاعد الأصولية ..

وددت أن أحدثك عن أفلام هامة عن لبنان .. التسجيلى الطويل «آمال معلقة» للثنائى: اللبنانى جان شمعون والفلسطينية مىّ المصرى اللذين كرمها المهرجان .. كيف صورا علاقة حميمة بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انقاض الحرب الأهلية بين شابين احدهما مسلم والآخر مسيحى .. ويثور السؤال لماذا حدث ما حدث ؟ .. أو الفيلم القصير « ليس فيه عسكر ؟ » للمخرجة اللبنانية سامية ميخائيل . الذى يصور المأساة اللبنانية من خلال فيلم صحفى لم يستطع إلا أن يكون عبثيا .. عبثية هذه الحياة العجيبة .. حينما تطلق زغرودة .. ويحتفل بزفاف .. وسط الجدران المهدمة .. وسواد الحداد ..

.. وأخيرا لم تكن أيام قرطاج للسينما الافريقية والعربية وحدهما .. لقد حفلت ببرامج عن « السينما الإيطالية والبلجيكية ، والفرنسية .. إلى جانب افلام لسينمائيين عرب فى أوربا .. وسينمائيين زنوج فى بريطانيا .. المائدة كانت حافلة حقا ، بحصاد الجنوب والشمال .

فصول

ترقب العدد القادم من (فصول)

عـــدد خاص

شهادات لأربعة وأربعين كاتبا من مختلف أنحاء الوطن العربى ، ومن أجيال مختلفة ، حول الإبداع ، والحرية والسجن والرقابة ، والتقاليد الأدبية والاجتماعية ، يقدمون تجاربهم مع السلطات الأدبية وغير الأدبية ، مجسدين صورة شاملة لأوضاع الوطن العربى كله عبر نصف قرن .

اقرأ فى هذا العدد :

إبراهيم نصر الله	احمد إبراهيم الفقيه	احمد عبد المعطى حجازى	احمد عمر شاهين
إدوار الخراط	ادونيس	الفريد فرج	إميل حبيبى
جمال الغيطانى	حلمى سالم	حنا مينا	خيرى شلبى
رافت الدويرى	رشاد ابو شاور	سعيد سالم	سلوى بكر
سليمان فياض	سليم بركات	شريف حتاته	شوقى عبد الأمير
صنع الله إبراهيم	عبد الرحمن منيف	عبد العزيز مقالح	عبد اللطيف اللعبى
عبد المنعم رمضان	على جعفر العلاق	فخرى لبيب	لطيفة الزيات
لبانة بدر	محمد إبراهيم ابو سنة	محمد ابو العلا	محمد بنيس
محمد سليمان	محمد على شمس الدين	السلامونى	مريد البرغوثى
مصطفى الكيلانى	ممدوح عدوان	محمود امين العالم	نبيل سليمان
نوال السعداوى	يحيى يخلف	مهدى الحسينى	

وإقرأ أيضا مقالات لكل من : فريال جبورى غزول / قصيدة السجن / بربارا هارلو / من سجن النساء

كما تنفرد فصول بنشر : **وثائق محاكمة كتاب لويس عوض (مقدمة فى فقه اللغة العربية)**

يصدر العدد فى ١٠ نوفمبر ١٩٩٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندوات وأمسيات شعرية
على هامش معرض الكتاب العربى الثامن

بدأ الموسم الثقافى الجديد فى العاصمة السورية بمعرض الكتاب العربى الثانى الذى تحتضنه مكتبة الأسد كل عام ، وتنظم فى إطاره برنامجاً ثقافياً يتضمن فى الغالب امسية شعرية كبرى بالإضافة إلى عدد من المحاضرات والندوات التى تناقش فيها قضايا الساعة الثقافية والعامة .

وقد تضمن برنامج هذا العام امسية شعرية أحياها الشاعر **احمد عبد المعطى حجازى** ، وعدة محاضرات كان من أهمها محاضرة الأستاذ **طلال سلمان** رئيس تحرير جريدة « السفير » اللبنانية ، وتحدث فيها عن الانتخابات التى جرت أخيراً فى لبنان ، ومحاضرة الدكتور عدنان البنى عن أعمال التنقيب الأثرى فى سورية .

أما الندوات فقد تميزت فيها الندوة التى ناقشت وضع الكتاب العربى ، وشارك فيها الأستاذان **اديب اللجمى وانطون مقدسى** ، والندوة التى دارت حول الأحياء الدمشقية القديمة وشارك فيها عدد من المؤرخين والمعماريين وعلماء الاجتماع والأدباء الذين استلهموا الحياة فى دمشق القديمة كالكاتبة المعروفة **الفت الإدلبى** .

افتتح هذا الموسم الثقافى بأمسية الشاعر **حجازى** التى شهدها جمهور واسع ضم عدداً كبيراً من الشعراء والكتاب والفنانين السوريين الذين تربطهم بالشاعر المصرى صداقات قديمة ، وعلى راسهم وزيرة الثقافة الدكتورة **نجاح العطار** .

وقد القى الشاعر فى جو شبيه بحفلات الأوركسترا قصائد مختارة من مجموعاته المختلفة ، ولاسيما الأخيرة ،وختم الأمسية بقصيدته « **شفق على سور المدينة** » التى رثى بها الكاتب المصرى **فرج فودة** الذى سقط برصاص الإرهاب دفاعاً

عن حرية التفكير .

وكانت مكتبه ، الأسد قد استضافت من قبل في موسمها الثقافي السنوي عددا من كبار الشعراء منهم عمر ابو ريشة ، ونزار قباني .

والجديد في الحياة الثقافية في سورية هو الاهتمام الواسع بالعمارة واعمال التنقيب عن الآثار وترميمها .

وقد استطاع المنقبون السوريون أن يواصلوا اكتشافاتهم في « تل سيانو » الذي يقع إلى الشرق من مدينة « جبلة » على الساحل السوري . وكانت « تل سيانو » عاصمة لمملكة أوغاريت ، وورد ذكرها في النصوص المصرية التي عثر عليها في تل العمارنة — عاصمة اخناتون — كما كانت في عصر آخر مركزا هاما للإنتاج الزراعي وصناعة الزيوت وتصديرها مع الأخشاب لمصر خاصة وشرق البحر المتوسط بشكل عام .

ويعمل الأثريون والفنانون السوريون أيضا لإحياء بحرة — نافورة — الجامع الأموي بدمشق ، وكانت إلى منتصف الستينيات تتوسط صحن الجامع وتعلوها قبة خشبية تقوم على أعمدة من الرخام .

وقد ازيلت هذه البحرة بهدف الترميم وأهملت إلى أن شكلت اخيرا لجنة لإصلاح الجامع الأموي وإعادة البحرة إلى ما كانت عليه وهذا ما قامت به اللجنة وشرعت بالفعل في تنفيذه ، ومن المتوقع أن يكتمل المشروع في نهاية هذا العام .

(التحرير)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com